Johann Gottfried von Herder's

ſämmtliche

Werke.

Zur

ſchönen Literatur und Kunſt.

Vierter Theil.

Mit Königlich-Würtembergiſchen und Kurfürſtlich-Badiſchen gnädigſten Privilegien.

Tübingen

in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.

1806.

Johann Gottfried von Herder's
kritiſche
Wälder.

Oder
Betrachtungen
über die
Wiſſenſchaft und Kunſt
des Schönen.

1769.

Herausgegeben
durch
Heyne.

Erſtes Wäldchen.

Tübingen
in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1806.

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

Kritiſche Wälder.

Oder

Betrachtungen

über die

Wiſſenſchaft und Kunſt

des Schönen.

Leſer, wie gefall ich dir?
Leſer, wie gefällſt du mir?

Logau.

1769.

Vorrede.

Was mich bewegen konnte, die Reviſion der kritiſchen Wälder zu übernehmen, und nach welchen Vorſchriften ich dabei verfahren zu müſſen glaubte, halte ich mich verpflichtet voraus anzuzeigen.

Winkelmanns Schriften, Leſſings Laokoon, die kritiſchen Wälder, waren das Erſte, was eine Bekanntſchaft zwiſchen dem ſeligen von Herder und mir vorbereitet hatte. Ohne von einander zu wiſſen, trafen wir in Bewunderung Winkelmanns zuſammen; es war eine enthuſiaſtiſche Bewunderung; wir waren beide für das Große und Schöne in den griechiſchen Klaſſikern und in der Kunſt begeiſtert. Herder gieng zu andern Studien über, und baute ſich mit dem Reichthum von Kenntniſſen, die er ſich auf den klaſſiſchen Gefilden erworben hatte, in andern wiſſenſchaftlichen Gebieten an, erweiterte ſein erworbenes Eigenthum, und ſetzte ſich den vorzüglichſten Grundeigenthümern in einigen Fächern an die Seite. Mich

hielt das Geſchick in jenen Studien zurück, zu welchen ich aus einer andern Lebensweiſe erſt vor wenigen Jahren berufen war; ich begleitete Herdern nur von weitem mit meinem bewundernden Blick. Leſſings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunſtgeſetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle wenig; leicht ward ich alſo für die kritiſchen Wälder eingenommen, ohne zu wiſſen, wer ihr Verfaſſer ſey. Zwar war ich gegen den jugendlichen Ueberfluß in der Ausführung, gegen die vielen Wiederholungen der Beweiſe, nicht blind; aber durch wie viel andre trefliche Vorzüge, neue Einſichten und Aufſchlüſſe, ſelbſt den blühenden Styl, wurden jene Mängel vergütet! Der Scharfſinn, mit welchem ich Leſſing's Sätze geprüfet, ſeine ſophiſtiſchen Spitzfindigkeiten berichtiget ſah, kam meinen eignen Anſichten und Gefühlen ſo wohlthätig zu ſtatten, daß, wie ich weiterhin erfuhr, wer der Verfaſſer ſey, ich mich gegen dieſen zur hochachtungsvollen Freundſchaft geſtimmt fühlte. Wie hätte ich geahnet, daß mir einſt das traurige Loos beſtimmt ſeyn ſollte, ſeine Wälder, die eine Ausbeſſerung von ſeiner eignen Hand er=

warteten, mir zu einer ähnlichen Abſicht anvertrauet zu ſehen!

Bald nach dem erſten Wäldchen erſchien das zweite und dritte, über einige Klotziſche Schriften. Hier, geſtehe ich es, verließ ich den mir damals, ſo viel ich mich erinnere, noch unbekannten Verfaſſer des erſten Wäldchens über Leſſing's Laokoon. Ich kannte Herrn Klotzen, ich wußte, wieviel ſich aus ihm lernen und nicht lernen ließe. Da ich meine Lektüre blos auf das Nöthige und für mich Zweckmäſige einſchränken mußte: ſo konnte ich für das Leſen einer Kritik der Klotziſchen Schriften keine leere Zeit ausfinden. Dazu kam meine Abneigung von allen Fehden, ſie mögen Namen haben, wie ſie wollen. So wenig ich Andre verdamme, welche Muth haben, die dreuſte Unwiſſenheit, die Literaturcabale und den Pedantenſtolz in ſeiner Blöße darzuſtellen, ſo widerſteht es doch meinem ſittlichen Gefühl (man nenne es Schwäche, wenn man will,) ſolche Waffen zu führen; ich halte mich an das Gute, das überall noch übrig bleibt. Die beiden Wäldchen blieben alſo damals ſo gut, als Klotzens Epistolae Homericae ſelbſt und andre Klo-

tziſche Schriften, von mir ungeleſen; ein Geſetz, dem ich in neuern Zeiten in allen ähnlichen Fällen treu geblieben bin.

Bei der, durch das gute Zutrauen der Hinterlaſſenen des ſeligen von Herders mir aufgetragenen, Durchſicht der kritiſchen Wälder, als einer der frühesten Früchte des herrlichen Genies, machte mir die Durchſicht des erſten Wäldchens eine angenehme Beſchäftigung, da ſie mit Rückerinnerungen früherer Tage verbunden war. Aber wie groß ward meine Verlegenheit, als ich an das zweite Wäldchen, über einige Klotziſche Schriften, kam! als ich ſie las, und jetzt zum erſtenmal durchlas! Was ſollte ich mir nun denken, daß Herder in einer neuen Ausgabe gethan haben würde! ſie gar nicht wieder abdrucken laſſen? Vielleicht einer Stelle zu Folge, welche ſich in der Vorrede zum dritten Wäldchen findet, wo er ſeine Anonymität vertheidiget*, ſie gar nicht für das Seinige erkennen? Aber die Schrift

* "— Wozu der Name? Der Verfaſſer darf ihn nicht und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder ſeines Namens aufnehmen, denn es war nicht dazu. Es war blos für eine Zeitverbindung geſchrieben, die der Literatur ſchädlich ward, u. ſ. w.

iſt ſeitdem als Herderiſche Schrift ſo allgemein bekannt; ſie kann aus einer Sammlung von Herder's Schriften, die er nicht ſelbſt veranſtaltete, nicht ganz ausgelaſſen werden. Selbſt als Schrift für gewiſſe Zeitumſtände hat ſie einen hiſtoriſchen Werth. Beide Wäldchen enthalten ſo viele herrliche kritiſche, äſthetiſche Urtheile und Bemerkungen, welche aufbehalten und in neues Andenken gebracht zu werden verdienen, und auch noch zu unſern Zeiten ihren guten Nutzen haben können: wenn ſich gleich der Geſchmack, ſelbſt in der Behandlung der Klaſſiker und der klaſſiſchen Studien, ſehr geändert hat, zum Theil auf ſo eine Weiſe, daß es neuer kritiſcher Wälder bedürfte. Gleichwohl muß man auch auf der andern Seite eingeſtehen, die Schriften, welche in jenen beiden Wäldchen analyſirt und kritiſirt werden, ſind für eine ernſtliche, lang ausgeſponnene Kritik ſo wenig geeignet, daß die ganze Fülle des Herder'ſchen Geiſtes dazu gehörte, um das Durchleſen, auch nur von einem Theile der Kritik, erträglich zu machen. Eben ſo wenig konnte ich mit mir über den Nutzen eins werden, den jene ſo genaue ins Einzelne gehende Kritik jetzt noch haben könnte,

wenn ſie auch zu ihrer Zeit einen Nutzen gehabt hat. Eine genaue ausführliche Kritik gebührt nur Schriften, welche in ihrer Art vorzüglich ſind, und wo ſich aus der Beurtheilung etwas lernen läßt, wenn nur dieſe Beurtheilung gründlich, mit größerer Einſicht und tiefeindringendem Verſtande begleitet iſt; denn ein oberflächliches, leidenſchaftliches, ſophiſtiſches Gewäſch entehrt ſeinen Verfaſſer, vernichtet ſich ſelbſt, und dient, den Werth der kritiſirten Schrift nur deſto mehr zu bewähren.

Bei dieſen Betrachtungen blieb übrig, ſich nach der Ankündigung der Ausgabe der Herderiſchen Schriften zu richten, und ſie zur Vorſchrift der Reviſion anzunehmen: "Es ſoll nur das behalten werden, was würdig iſt, auf die Nachwelt zu kommen, was wirklich lehrreich, auch über den Zeitpunkt, in welchem es geſchrieben iſt, hinaus ſeyn kann." Aus den geführten Controvers wird alſo nur ſo viel zu behalten ſeyn, als nöthig iſt, den Streitpunkt ins Licht zu ſetzen und die Gründe deutlich und geltend zu machen. Der Ton und die Lebhaftigkeit, mit welcher der Streit geführt iſt, wird auf alle Weiſe zu mäßigen ſeyn; ſo wie ſich von dem weiſen Herder

der ſpätern Jahre erwarten ließ, daß er den Ton ſelbſt angegeben haben würde. Aber auch dies hatte ſeine Schwierigkeiten; ſobald es an das Abkürzen kam, mußte nicht der beſtrittene Schriftſteller gehört, mußten nicht ſeine Worte, ſo weitſchweifig ſie waren, angeführt werden? Sollte ich auf der andern Seite die Worte des Beſtreitenden ganz von dem polemiſchen Gewande entkleiden? ein naktes Skelet liefern? wie wäre der Anblick auszuhalten! wie ließ ſich ein Caput mortuum ohne Genuß unter den Herderiſchen Schriften aufſtellen!

Das Beſte ſchien, einen Mittelweg einzuſchlagen; ob ich ihn getroffen habe, iſt eine andre Frage; ich beſchloß, dem Gefühl des Schicklichen und Anſtändigen zu folgen, das ſich allerdings auch in Streitſchriften, ſelbſt in einer ſonſt bittern Kritik, zum Richter nehmen läßt. Daß ungeſitteter Spott, hämiſches Hohngelächter, Pöbelſprache und alles, weswegen ein Kritiker aus einer guten Geſellſchaft hinausgewieſen zu werden verdiente, in keiner Kritik ſtatt findet, verſteht ſich von ſelbſt; davon kann unter gebildeten Menſchen die Frage nie ſeyn; und davon war in der Herder'ſchen Kritik nicht leicht eine

Spur. Jenes Gefühl gehet aber ungleich weiter, es empört ſich gegen alles Perſönliche, mißbilliget alles, was nicht bloß Tadel der Sache iſt, was nur beleidiget, nichts berichtiget, aufklärt, verbeſſert; was den Verdacht böſen Willens oder der Abſicht ſchaden und kränken zu wollen, auch nur von weitem ahnen laſſen, oder auch nur Mangel von Beherzigung der Folgen für Ehre und Glück des Andern verrathen konnte. So, dachte ich mir, würde Herder verfahren haben; er würde das, was ſich nicht mit dem Sittlich-Schicklichen vereinigen ließ, ausgeſtrichen; höhnende Stellen gemildert; kränkende Beywörter entfernt; harte Ausdrücke mit gelinderen vertauſcht haben. So nahm ich mir vor zu verfahren, und ſo zu verfahren glaubte ich den Manen des ſeligen Freundes ſchuldig zu ſeyn. In dieſer Meinung ſah ich mich durch den Vorgang des würdigen Wielands beſtärkt, von dem bereits das erſte Wäldchen eine Durchſicht erhalten hatte; ich fand von ſeiner Hand einige Stellen bezeichnet, und dabei bemerkt, daß es beſſer ſeyn würde, ſie wegzulaſſen; ſo faßte ich Muth für Durchſtreichung andrer Stellen, die, zumal im zweiten und dritten Wäldchen,

weit zahlreicher vorkamen. Ueber die Epistolae Homericae, die Verecundia Virgiliana, die Vindiciae Horatii, das numismatiſche Werkchen, u. ſ. w. hat die Zeit bereits gerichtet, ſo wie ſie mehr andre Schriftchen und Schriftſteller richten wird; was bedarf es erſt jetzt noch einen Auto da fé anzuſtellen?

Ein gleiches Geſetz machte ich mir bei unnöthigen Wiederholungen des bereits hinlänglich Geſagten, bei Stellen, wo ſich die Kritik bei trivialen, ſich ſelbſt widerlegenden, Dingen lang aufhielt, und das, was als falſch, ſchwach, unſchicklich, jedem einleuchtete, zu ausführlich beſtritt. Hingegen die zuweilen üppige Fülle des Ausdrucks, die Eigenheiten des Styls, die zuweilen wuchernden Blumen, die Uebertreibungen des feurigen, begeiſterten Eifers, gehörten nicht unter meine Pflichten, als nur in wenigen Fällen. Ueberhaupt wagte ich in der Sprache nichts zu ändern, als in den Fällen, wo mir aus den ſpätern Herder'ſchen Schriften erinnerlich war, daß er ſelbſt anders geſchrieben haben würde. Da Namen und Geſchichtsumſtände vermuthlich aus dem Gedächtniß geſchrieben waren: ſo glaubte ich auch hier berechtiget zu ſeyn, zu ändern, was ich für unrichtig hielt;

manches ſchien auch unter die Druckfehler zu rechnen zu ſeyn, an denen es überhaupt nicht fehlte. In die gefällten Urtheile, Behauptungen und Kritiken konnte ich zwar nicht durchgängig einſtimmen, auch mich nicht in den Hauptdiscuſſionen mit Leſſing überall gefangen geben, da ich durch mehrſeitiges Studium auf manche andre Anſicht geleitet worden bin. Hierinn etwas zu ändern, konnte mir nicht in den Sinn kommen; Anmerkungen aber beizuſetzen, hielt ich für eine unſchickliche Anmaſſung. Lieber hätte ich auf ſo manche vortrefliche, fruchtbare Bemerkung, inſonderheit über Homer's Geiſt und Sprache, aufmerkſam machen mögen. Allein ich blieb eingedenk: jetzt ſoll und will der Leſer Herder's Ideen aus ſeiner frühern Zeit erfahren; und von einem ſo raſtloſen Geiſte, der ein Leben durchgedacht hat, verlohnt es ſich der Mühe zu wiſſen, wie er über Eines und das Andre einige dreißig Jahre früher dachte.

Göttingen.

Heyne.

Kritiſche Wälder.

Erſtes Wäldchen.

Leſſings Laokoon gewidmet.

1769.

Analytiſcher Inhalt.

1. Es iſt unbillig, Leßing auf Winkelmanns Koſten zu loben. Unterſchied beider Schriftſteller in Materie, Denkart und Styl.

2. Sophokles Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geſchrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geſchrei zu Boden. Schreien kann nicht ein nothwendiger Charakterzug einer Helden= und menſchlichen Empfindung ſeyn.

3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu ſanften Thränen zeigt ſich ganz anders. Sie iſt auch den Griechen nicht allein und ausſchlieſſend eigen. Proben und Charakter der alten herſiſchen Geſänge.

4. Eine philoſophiſche Geſchichte der elegiſchen Dichtkunſt über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenſchlichkeit, aus ihrer Empfind · für Vaterland, Geſchlecht, heroiſche Freundſchaft, einfältige Liebe und die Menſchlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber, als ob ſie einen Schlag mehr empfunden, und beſſer geſchrien hätten, wie wir. Empfindbarkeit der homeriſchen Helden zeigt ſich würdiger.

5. Sophokles macht in ſeinem Philoktet gewiß nicht Geſchrey zum Hauptmittel der Rührung. Beſſere Eindrücke des grie=

chiſchen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerſpiels werden könne? daß ers bei Sophokles nicht ſey.

6. Die Behauptung: der griechiſche Künſtler ſchilderte das Schöne, iſt wahr. Grenzen und Erklärung dieſes Satzes aus ihrem mythiſchen Cirkel und ihrer Heldengeſchichte. Warum Timanthes ſeinen Agamemnon verhüllt gemahlet?

7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verſchiednen mythologiſchen Zeitalter auf Poeſie und Kunſt.

8. Wen Virgil in Schilderung ſeines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urtheil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künſtler gebildet haben könne?

9. Soll die Kunſt nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen, ſo verliert ſie ihr Leben. Soll ſie für jede wiederholte Erblickung arbeiten, ſo ihr Weſen. Urſache, warum die Kunſt ein Ideal der Schönheit habe, und inſonderheit die ſtille Ruhe liebe, aus dem Grundſatz, daß ſie für Einen ewigen Anblick arbeite.

10. Ueber Spence's Erläuterungen der Alten aus Kunſtwerken. Rettung ſeines herunterſchwebenden Mars. Frage, ob die Kunſt ſchwebende Körper vorſtellen könne?

11. Dem Künſtler ſind Götter und geiſtige Weſen nicht blos perſonificirte Abſtrakta, ſo bald er ſie in Handlung kann erſcheinen laſſen. Die Mythologie iſt eigentlich poetiſch, und hat dichteriſche Geſetze. Dem Dichter geht Individualität ſeiner Götter weit über Charakter; ſo hat er ſie dem Künſtler übergeben.

12. Ueber die poetiſchen Attribute von Horaz, dem großen Liebhaber ſymboliſcher Weſen, wird ſeine Ode an das Glück, ſein Bild der Nothwendigkeit u. ſ. w. erklärt. Die Maſchinen des epiſchen Dichters müſſen nicht allegoriſche Abſtrakta ſeyn: bei Homer ſind ſie es nicht.

13. Homers

13. Homers Nebel und Unſichtbarwerden ſind keine poetiſche Phraſes, ſondern gehören mit zum mythiſchen Wunderbaren ſeiner Epopee. Unſichtbar ſeyn, iſt nicht der natürliche Zuſtand der homeriſchen Götter.

14. Auch die Größe derſelben iſt bei ihm nicht ſolch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe ſchildert. Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Coloſſaliſche ſeiner Götter entlehnet?

15. Das Succeſſive in den Tönen iſt nicht das Weſen der Dichtkunſt. Ganz und gar auch nicht mit dem Coexſiſtenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Succeſſiven der Poeſie folgt nicht, daß ſie Handlungen ſchildere. Das Succeſſive der Töne kommt jeder Rede zu.

16. Fehlſchlüſſe, wenn man die Succeſſion der Töne für das Hauptmerkmal der Poeſie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortſchreitende ſeiner Schilderungen, um ſie nicht coexſiſtent zu ſchildern; ſondern weil jedesmal in dem Fortſchreiten ſeiner Bilder die Energie derſelben und ſeiner Gedichtart liegt.

17. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Geſetze, und aus ihrer Manier ein oberſtes Geſetz geben. Aus der Succeſſion der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die mahlende Poeſie.

18. Energie iſt das oberſte Geſetz der Dichtkunſt: ſie mahlet alſo nie werkmäßig. Urtheil über Harris Vergleichung und Unterſcheidung der ſchönen Künſte.

19. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunſt verboten ſey? Wo ſie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob ſie jemals an einer Schönheitsſchilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nützen kann, er nicht auch ſchöne nützen könne?

20. Homer macht Therſites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper iſt ſein Charakter, der blos dadurch gemildert wird, daß er auf nichts Schädliches ausläuft. Es wird alſo der Perſon Therſites noch diesmal erlaubt, in Homer zu bleiben.

21. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft: ſo iſts zum Contraſt des Lächerlichen weſentlich. Zum Schrecklichen nicht ſo. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, ſondern zum Abſcheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geſchmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, ſo fern ſie ſich an deren Stelle ſetzen. Nicht alles Häßliche alſo iſt ekelhaft.

22. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poeſie und Mahlerei. Abſchied vom Laokoon.

23. Einzelne Fehler der Winkelmanniſchen Schriften. Sein Tod.

Kritiſche Wälder.

Erſtes Wäldchen.

I.

Der Laokoon Leſſings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menſchlichen Wiſſenſchaften, die Muſe der Philoſophie, der Poeſie und der Kunſt des Schönen, geſchäftig geweſen, iſt in unſrer jetzigen kritiſchen Peſtilenz in Deutſchland, für mich eine der angenehmen Erſcheinungen geweſen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit ſeines Lebens. Ich würde daſſelbe auch ſehr wohlfeil mit der Bildſäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Mine des Vollendeten, des Schriftſtelleriſchen ἐποιησε eben die wäre, die dieſer Laokoon am wenigſten annehmen will. Es mag alſo dieſe Sprache durch Kunſtvergleichung immer unſern Schönheitskünſtlern des Styls bleiben: ich will den Laokoon, als eine Sammlung von Materialien, als einen Zuſammenſchuß von Collektaneen betrachten — auch als ſolcher allein, verdient er Betrachtung genug.

Die Kunſtrichter unſrer Zeit, eine Heerde der klei- nen Geſchöpfe, die Apollo Smintheus jetzt ſcheint auf unſer liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüſten, die noch hie und da, als Ländereien des Genie's, übrig geblieben — dieſe Boten Apol- lo's haben meiſtens Laokoon nicht beſſer zu loben ge- wußt, als auf Winkelmanns Koſten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter herunter, als das auf Koſten eines Dritten? Leſſing ſoll Winkelmannen ſo viel unverzeihliche Feh- ler gezeigt, ihn philoſophiren gelehrt, ihm die Gren- zen und das Weſen der Kunſt gewieſen, und inſon- derheit in ſeinen Schriften das aufgedeckt haben, daß ſeine Kenntniß der Alten ein ſchwankender Grund ſey. Wäre das nicht viel? Einem Winkelmann, ihm, der ſich ſo ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunſtkenntniß, bis zum Erſtaunen, zeiget, dem Ho- mer, wie er ſelbſt ſchreibet, täglich ſein andächtiges Morgengebet geweſen, — dieſem Mann zeigen, daß er Homer nicht geleſen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil ſie Leſſing kennet, weil Leſ- ſing Homer geleſen! Noch ärger, daß Winkelmann kein Philoſoph ſeyn ſoll, weil er nicht auf Leſſings Art philoſophirt, ſondern lieber in der Akademie al- ter griechiſchen Weiſen, und inſonderheit am heiligen Iliſſus wandelt. Und dann am ärgſten, Winkel-

mannen das Weſen der Kunſt lehren — o der unſeligen Richter, die taub und blödſinnig über die gröſſeſten Schriftſteller unſrer Zeit, nicht anders, als im Schlafe, nicht anders, als über Schüler, urtheilen, bei denen Examen zu halten ſey, über das, was ſie wiſſen und nicht wiſſen, zeigen und nicht zeigen, inſonderheit, was ihnen gegen dieſen und jenen fehle? * — —

Auch Leßing wiederum hat, wie billig und recht iſt, erleuchteten Kunſtrichtern zum Vorwurf dienen müſſen, die Schärfe ihrer Augen dem Publikum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unſrer Zeiten, zum erſten Lehrer der Kunſt machte: ſo war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen, kritiſchen Chri-

* Ich führe aus dieſen hohen Urtheilen über Winkelmann nur eins an: Klotz. acta litter. vol. III. p. 319. laſſen ſich bei Gelegenheit des Laokoon alſo vernehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes ſecuriorem, quibus prima illius opuscula, *multo meliora* eo, quod de allegoria *compilavit*, extulerunt quidam, *quibus ſi me quoque accenſueris*, *nec miror*, *nec indignor*. Utinam ne exemplo Winkelmannus ſuo aliquando doceat, ſaepe nocere auctorum *famae et ingeniis praeconum* et amicorum voces, plauſus et laudes, minuere *diligentiam*, addere *faſtum et fiduciam!* Es ſey denn, daß Herr Klotz dieſes aus eigner Erfahrung ſage, weiß ich nicht, ob die einzelnen Urtheile, die Herr Klotz über Winkelmann zu fällen, und die manchen Verbeſſerungen, die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben Ihn berechtigen, ein ſo entſcheidendes Haupturtheil über Winkelmann zu fällen, ohne Beweiſe,

ſten *, ein Schulphiloſoph, ein Aeſthetiker aus Baumgartens Schule, der, nach der Sprache unſrer neuen Schöndenker, mit ein paar Unzen Baumgartenſcher Philoſophie den Weltweiſen aller Zeiten trozen wolle. O! mit verſtopftem Ohre durch dieſe Chöre quäckender Fröſche hindurch, wie Ulyſſes durch den Geſang der Sirenen!

Für mich hat Laokoon an ſich ſelbſt Schönheit genug, ohne daß es erſt des Kontraſts mit einem andern bedürfte. Vor und hinter demſelben, was Leſſing gegen Winkelmann habe, ſind entweder nichts, als Parerga, für die beide ſie anſehen werden, oder wenigſtens trifft nichts auf Winkelmanns Hauptzweck, die Kunſt; und Laokoon alſo, als Abhandlung über die Gränzen der Poeſie und Mahlerei, hat Werth und Vortreflichkeit; aber ihn als Streitſchrift, als Prüfung der ganzen Winkelmanniſchen Werke betrachten zu wollen, iſt meines Erachtens der falſcheſte Geſichtspunkt, und der Genius eines Leſſings und Winkelmanns ſind auch zu verſchieden, als daß ichs von mir erlangen könnte, ſie gegen einander abzumeſſen.

Wo Leſſing in ſeinem Laokoon am vortrefflichſten ſchreibt, ſpricht — der Kritikus: der Kunſtrichter des poetiſchen Geſchmacks: der Dichter. Wie

* Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satyre Archilochus; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe werth wäre.

Sophokles Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winſeln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künſtler, und wie der Künſtler nachahmen könne — wer ſpricht hier überall, als der Kunſtrichter des Poeten? Dieſer iſts, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich giebt, der Spence'n und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetiſche Weſen claſſificirt, und poetiſche von der mahleriſchen Schönheit unterſcheidet — überall der Kunſtrichter des Dichters: das iſt ſein Geſchäft. Und ſein Zweck derſelbe. Dem falſchen poetiſchen Geſchmack entgegen zu reden, die Gränzen zwoer Künſte zu beſtimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das iſt ſein Zweck. Was er auf dieſem Wege von dem Innern der Kunſt findet, freilich nimmt ers auf; aber mir noch immer Leſſing, der poetiſche Kunſtrichter, der ſich ſelbſt Dichter fühlt.

Winkelmann aber, ein Lehrer griechiſcher Kunſt, der ſelbſt in ſeiner Kunſtgeſchichte mehr darauf bedacht iſt, eine hiſtoriſche Metaphyſik des Schönen aus den Alten, abſonderlich Griechen, zu liefern, als ſelbſt auf eigentliche Geſchichte, und alſo auf eine Kritik des Kunſtgeſchmacks noch uneigentlicher. Um den falſchen Geſchmack andrer Zeiten und Völker iſt ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den

züchtigt er blos, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Geſicht kommt: denn ſonſt, wie oft hätte er nach ſeiner hohen, griechiſchen Idee züchtigen, und ſeine Hand in Nebenſtreichen ermüden müſſen! Und ſchreibt er alſo nicht als Kritikus des Kunſtgeſchmacks; wie weit entfernter vom Kunſtrichter der Poeſie? Als Künſtler las er die Dichter, als Kunſtlehrer brauchet er ſie, und würde nicht ſo haben ſchreiben können, wenn er auch ſelbſt die Dichter anders, und nicht als Künſtler geleſen. Er, dem, wie jenem griechiſchen Künſtler, die Schönheit ſelbſt, (aber die Kunſtſchönheit) erſchienen war; bezaubert von ihr, ſuchte er ihre Geſtalt alſo mit Feuer in ſeinen Geiſt gemahlt, brennend in ſeinem Auge, und ſich in ſeinem Herzen regend — dieſe Geſtalt der Kunſtſchönheit, dieß Bild der Liebe, ſuchte er allenthalben, wollte ſie auch im bloßen Abglanz ſehen, vermuthete ſie ſelbſt, wie Kleiſts Amynt ſeine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Waſſers, auch im Hauche des Zephyrs. Im Gefühl alſo dieſer b i l d e n d e n und nicht d i c h t e n d e n Schönheit ſtand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des A g e ſ a n d e r, und ſo muß er geleſen werden: denn das ſind Schranken der menſchlichen Natur, auf einmal nur Eines ſehen zu können, was man will und wie man will — Dieß Eine war bei Winkelmann die K u n ſ t. Soll ich ihm alſo Kenntniß der Alten abſprechen, weil er

Homer nicht als Dichter, ſondern als Künſtler, nicht alſo des poetiſchen Weſens ſeiner Muſe wegen, nicht wie Leſſing, geleſen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poeſie wirft, um ſeine Kunſt zu erläutern, und geſetzt dieſer Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunſt, zum Hauptverbrechen anrechnen? Und ſoll ich, weil Leſſing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, ſoll ich ihn für einen ſpekulativen Witzling, und wenn er einigemal mit ſeinen muntern Schlüſſen zu weit käme, für einen überſpannten Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween ſo originale Denker, Winkelmann und Leſſing nehmen, wie jeder iſt? Auch in der Schreibart ſogar haben beide eine griechiſche Grazie zur Freundinn; nur daß ſie bei beiden nicht Eine Grazie iſt.

Winkelmanns Styl iſt wie ein Kunſtwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und ſtehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er iſt. Geworden ſey er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von ſelbſt, in einem Griechen oder in Winkelmann; genug, daß er durch dieſen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, daſtehet und iſt. Wie alſo an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe deſſelben der Blick ſich in den Wolken verliert: ſo ſtehe ich an ſeinen Schriften, und überſchaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zuſammen gewor-

ben, die Ausſicht erſt lange ins Große führen; wenn aber endlich aus dieſer Weite das Auge erhabner zurück kommt: ſo wird es ſich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und betrachten, wer er ſey? und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Leſſings Schreibart iſt der Styl eines Poeten, d. i. eines Schriftſtellers, nicht der gemacht hat, ſondern, der da machet, nicht der gedacht haben will, ſondern uns vordenket, wir ſehen ſein Werk werdend, wie das Schild Achilles bei Homer. Er ſcheint uns die Veranlaſſung jeder Reflexion gleichſam vor Augen zu führen, ſtückweiſe zu zerlegen, zuſammen zu ſetzen; nun ſpringt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgeſatz kommt näher, da iſt das Produkt der Betrachtung. Jeder Abſchnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμενον eines vollendeten Gedanken: ſein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einſprüngen und Epiſoden, aber immer unſtät, immer in Arbeit, im Fortſchritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Styls, erſtrecket ſich dieſer Unterſchied zwiſchen beiden, Winkelmann, der Künſtler, der gebildet hat; Leſſing, der ſchaffende Poet. Jener ein erhabner Lehrer der Kunſt; dieſer, ſelbſt in der Philoſophie ſeiner Schriften, ein muntrer Geſellſchafter; ſein Buch ein unterhaltender Dialog für unſern Geiſt.

So dürften beide ſeyn: und wie unterſchieden! wie vortreflich bei dem Unterſchiede! Weg alſo mit der Brille, durch die man von einem zum andern ſchielen will, um durch Kontraſt zu loben! Wer Leſſing und Winkelmann nicht leſen kann, wie jeder derſelben iſt, der ſoll keinen von beiden, der ſoll ſich ſelbſt leſen! — —

2.

Winkelmann ſchildert ſeinen Laokoon*, mit dem Gefühl, als hätte er ihn ſelbſt geſchaffen: "Der „Schmerz, welcher ſich in allen Muskeln und Seh„nen des Körpers entdecket, und den man ganz al„lein, ohne das Geſicht und andre Theile zu betrach„ten, an dem ſchmerzlich eingezogenen Unterleibe bei„nahe ſelbſt zu empfinden glaubt; dieſer Schmerz, „ſage ich, äußert ſich dennoch mit keiner Wuth im „Geſicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt „kein ſchreckliches Geſchrei, wie Virgil von ſeinem „Laokoon ſinget; die Oeffnung des Mundes geſtat„tet es nicht; es iſt vielmehr ein ängſtliches und be„klemmtes Seufzen, wie es Sadolet beſchreibt. Der „Schmerz des Körpers und die Größe der Seele „ſind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher „Stärke ausgetheilet und gleichſam abgewogen. Lao„koon leidet, aber er leidet, wie des Sophokles „Philoktet: ſein Elend gehet uns bis an die Seele;

* Von der Nachahmung griechiſcher Werke. S. 21. 22.

„aber wir wünſchten, wie dieſer große Mann, das „Elend ertragen zu können.„

"Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.„ Von dieſer Vergleichung gehet Hr. Leſſing* aus, und will, daß es keine Vergleichung ſey; daß Sophokles Philoktet nicht blos ängſtlich und beklemmt ſeufze, ſondern klage, ſchreie, mit wilden Verwünſchungen das öde Eiland ſchrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen laſſe. Winkelmann muß alſo zuerſt wohl nicht recht geleſen haben, und zweitens alſo übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet des Sophokles mag entſcheiden — wie leidet dieſer? Es iſt ſonderbar, daß der Eindruck, den dieſes Stück bei mir von lange her zurück gelaſſen, derſelbe iſt, den Winkelmann will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz ſeinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, ſo lange, als er kann, und endlich, da ihn das Ach! das entſetzliche Weh! übermannet, noch immer nur einzelne, nur verſtohlne Töne des Jammers ausſtößt, und das übrige in ſeine groſe Seele verbirgt. Laſſet uns Sophokles aufſchlagen, laſſet uns leſen, als ob wir ſähen, und ich glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden, den Sophokles ſchuf, und Winkelmann anführt, wie er geſchaffen iſt.

* Leſſ. in Laok. p. 3.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraſchet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geſchrei? Nein: mit einem plötzlichen Stillſchweigen, mit einer ſtummen Beſtürzung, und da dieſe ſich endlich löſen, mit einem hohlen verzognen ἆ ἆ ἆ, das ſich auch kaum vom Neoptolem will hören laſſen *. Was iſt dir? fährt dieſer auf. "Nichts Böſes, gehe nur, mein Sohn," antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Geſicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmuthe. So geht die Scene des ſtummen Schmerzes fort: der bekümmerte, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der ſeinen Schmerz beklemmt, ihn eine große Zeit ſelbſt dem Neoptolem verbergen will, und nur immer zwiſchen inne mit einem bangen ἰὼ θεοὶ den Göttern klaget. Und eben dieſe ſtumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß ſie auf den Zuſchauer geweſen ſeyn? Er ſieht Philoktet leiden, ſtumm, nur in einer verzognen Geberde, nur mit einem beklemmten Ach! leiden; und wer fühlt dieß beklemmte Ach! nicht mehr, als das brüllende Geſchrei eines Mars, der in der Schlacht verwundet, wie zehn tauſend Mann, oder warum nicht lieber,

* Νεο. ἕρπ' εἰ θέλεις. τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ ϰδενὸς
Λόγϰ σιωπᾷς, κἀποπλήκτως ὧδ' ἔχῃ;
Φιλ. ἆ ἆ ἆ
Νεο. τί 'ςιν;
Φιλ. ϰδὲν δεινόν. ἀλλ' ἴϑ' ὦ τέκνον κ. τ. λ.

wie zehn tauſend Ochſen? aufbrüllet? Hier erſchrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend beſtürzt, als Neoptolemus, banget man, weiß nicht, woran man iſt, was man thun, wie man helfen ſoll? Man tritt, auf ſein trauriges α α zu ihm: “Wie denn? du leideſt! du redeſt nicht! Warum ſo verſchloſſen? du wirſt gepeiniget? warum ſeufzeſt du zu den Göttern?„ — Und ein Philoktet antwortet mit verzognem Lächeln, mit einem Geſichte, in welchem ſich Schmerz und Muth und Freundlichkeit miſchen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schiffahrt. Welch ein griechiſcher Garrik gehöret dazu, den Schmerz und den Muth, die menſchliche Empfindung und die Heldenſeele hier abzuwiegen!

Uebermannet endlich vom Schmerz unterliegt er; er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wüthenden Geſchreies? Nichts! in ein trauriges απολωλα τεκνον. βρυκομαι τεκνον. παπαι. απαπαπαι. παπα. παπα. παπα. παπαι: das ſind ſeine gezognen Klagetöne! Er bittet um die Heldencur, ſeinen Fuß abzuhauen: er winſelt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem ſagt, nur in ιυγην και στονον, in Aechzen und Seufzen, und Ach! wie muß dieß rühren! Sein gekrümmter Fuß, ſein verzognes Geſicht, ſeine vom Seufzer erhobene Bruſt, die vom Aechzen hohle Seite, ſein halbes Ach! — —

Weiter geht der Dichter nicht: und um zuvorzu⸗kommen dem Uebertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unſinn fallen! So ſehr hat er gelitten, ſo ſehr ſeine Kräfte zuſammen gefaſ⸗ſet, daß er raſet.

Er kommt wieder zu ſich! er erholt ſich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wandrer, wie⸗der: ſchwarzes Blut ſprüht hervor: ſein απαπαπα fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulyſſes, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweiſe, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach; und ſiehe! den Augenblick der Erholung wendet er an, um den dritten Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatraliſche Aus⸗druck nicht höher ſteigen kann, ſo läßt ihn Sopho⸗kles — Alles, was er ihn thun laſſen kann, um ihn nicht ſchreien zu laſſen: ſchwärmen, ächzen, bit⸗ten, zürnen, athemlos zu ſich kommen und — — einſchlafen. Peinlicher Auftritt! der höchſte am Aus⸗drucke, den vielleicht je ein tragiſches Stück gefor⸗dert, und nur ein griechiſcher Schauſpieler erreichen konnte.

Aber in dieſem peinlichen Auftritte, was iſt da das Höchſte am Ausdruck, was iſt der Hauptton deſ⸗ſelben? Etwa Geſchrei? So wenig, daß Sophokles ja auf nichts ſorgfältiger ſcheint, als zu vermeiden, daß dieß nicht Hauptton würde. Wo ſind "die Kla⸗„gen, das Geſchrei, die wilden Verwünſchungen,

„mit welchen ſein Schmerz das Lager erfüllte, und „alle Opfer, alle heiligen Handlungen ſtörte, die „ſchrecklich durch das öde Eiland erſchollen*; „ wo ſind ſie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung**, in der Erzählung ſeines Feindes Ulyſſes, der ſich darüber rechtfertigen will, daß man ihn ausgeſetzt, und verlaſſen; nicht aber in der Aktion, nicht, als ob dies Geſchrei Hauptausdruck wäre. Ein andrer Dichter, ein Aeſchylus z. E. würde freilich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch ſeine Eumeniden, eine Schwangere erſchreckt haben, zu misgebähren: bei einem übertriebenen neuen Tragikus würde Philoktets Gebrülle gewiß ſchon hinter den Scenen anfangen, und er ſich mit wüſtem, wildem Geſchrei aufs Theater ſtürzen, wie z. E. Hudemanns Kain durch den ſchönſten und neueſten Coup de Theatre, ſich vor dem Eintritte mit ſeiner Keule meldet, ſie vor ſich hinwirft, und ihr nach, Länge lang, aufs Theater hineinfällt. Aber bei dem weiſen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angſt abgewogen! wie ſorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie ſehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemählde des Schmerzes heißen, durch alle ſeine Grade, vom ſtummen, bis zum betäu-

* Laok. p. 3.

** Sophokl. Philokt. Akt. 1. Auftr.

betäubenden Schmerze, der ſich ſelbſt gleichſam ertödtet; aber im Ganzen doch das Gemählde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelaſſenen Schmerzes, dies iſts unſtreitig bei Sophokles von Anfang bis zu Ende.

Und daher auch die Kürze des Akts, der kurz in Worten, aber lang in der Vorſtellung iſt. Käme es hier auf "das Schreien, auf die jammervollen „Ausrufungen, auf das ausgeſtoßne und abgebrochne häufige α α an„ wie Leſſing * will: ſo weiß ich nichts, was entweder ſchneller auf einander folgen, oder den Zuſchauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verſchmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen, die endlich mit einer verſtohlnen ω μοι! μοι! geſchloſſen werden; dieſe dehnen, dieſe ſchleichen, und ſie ſind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun ſetze man noch den dämmernden Chorus hinzu, der dem entſchlafnen Philoktet ſein Schlaf-, ſein Ruhelied, in ſanften langſamen Zügen ſinget, und hier nicht blos den Akt beſchließet, ſondern ſelbſt im Akte iſt; denn der ſchlafende Philoktet lieget dem Zuſchauer vor Augen; dieſen, ſage ich, ſetze man hinzu, und es iſt ein langer, ganzer, vollendeter Akt, der meine Seele füllet: aber nicht durchs Ausſtoſſen, ſondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und ſo kann Winkelmann mit Recht ſagen: Laokoon

* Laok. p. 4.

leidet, wie des Sophokles Philoktet: nur jener als Bildſäule, bei welcher ein Seufzer ewig dauret, ewig die Bruſt beklemmet, und dieſer als tragiſche Perſon, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach! ſchließen, und den wiederkommenden Schmerz mit einem Ach! empfangen muß, die zwar auf einer Saite des Jammers herum irret, aber mit abgeſetzten, mit langſam wiederkommenden, mit etwas auf- und abſteigenden, mit Zwiſchentönen des unterdrückten Schmerzes. Sophokles war alſo derſelbe weiſe Meiſter in ſeinem Philoktet, wie Ageſander in ſeinem Laokoon, und bei beiden zeigt ſich, nur nach der Verſchiedenheit ihres Vorwurfs, einerlei Weisheit, den ſtillen, den prägnanteſten Ausdruck zu ſuchen, und dem übertriebnen Ausdruck zu entweichen. Und das ſagt Winkelmann!

Allerdings iſt Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes*: nur jede Kunſt der Nachahmung, und ſo darf ich auch ſagen, jede Gedichtart, hat in Nachahmung dieſes Ausdruckes ihre eigenen Gränzen. Wie abwechſelnd iſt Homer in der Art, wie ſeine Krieger, ſeine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein iſt; aber weder jene Abwechſelung, noch dieſe Wiederholung macht mir das Leſſing'ſche Wort verſtändlich: "Homers Krieger fal„len nicht ſelten mit Geſchrei zu Boden**!„ Sehr

* Laok. pag. 4.

** Laok. pag. 4.

ſelten, möchte ich ſagen, (wenn mich nicht mein Gedächtniß aus Homer trügt) und faſt gar nicht, außer wenn eine nähere Beſtimmung dieſes Charakters es ſodert. So gewöhnlich ihm iſt, daß ſein Krieger mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden, u. ſ. w. fällt und ſtirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt*; ſo ungewöhnlich fällt und ſtirbt einer mit Geſchrei, mit Heulen: und alsdann iſt dies nicht “der natürliche Eindruck des körperlichen Schmerzes,„ ſondern ein Charakterzug ſeines Verwundeten. So heult, z. E. bei ſeiner Verwundung, ein Pherekles**; aber dieſer Pherekles iſt ein Trojaner, ein unkriegeriſcher Künſtler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein ſolcher kann ſich durch ein Geheul auf ſeinen Knieen unterſcheiden; aber offenbar “nicht der leidenden Natur ihr Recht zu laſſen,„ ſondern vermöge ſeines Charakters. Vermöge dieſes, ſchreiet die Venus laut***; denn ſie iſt die weichliche Göttinn der Liebe: ihre zarte Haut iſt kaum geſtreift, kaum wird ſie den rothen Ichor, das Götterblut, gewahr, ſo entſinken ihr die Hände; ſie verläßt die Schlacht, ſie weint vor Bruder, Mutter, Vater und dem ganzen Himmel: ſie iſt untröſtlich. Wer will nun ſagen, daß

* Αμφι δ' οσσε κελαινη νυξ εκαλυψε.

** Iliad. E. 68. ἔριπ' οἰμώξας.

*** Ἡ δέ μέγ' ἰάχουσα. Iliad. E. v. 343.

mit dieſem allen Homer ſie charakteriſire, “nicht um „ſie als die weichliche Göttinn der Wolluſt zu ſchil„dern, ſondern vielmehr, um der leidenden Natur „ihr Recht zu geben?„ Wäre dieß, würde er ſo genau die Seite des Weichlichen * mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? würde er ſie noch oben drein von Pallas verſpotten laſſen, als hätte ſie ſich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? würde ſelbſt ihr lieber Vater Jupiter über ſie lächeln? Lachet dieſer, ſpottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur iſt ein Ritz der blendenden Haut? — Eben ſo wenig ſchreiet der eherne Mars ** aus einer andern Urſache, als eben — weil er der eherne, der eiſenfreſſende Mars iſt, der im Getümmel der Feldſchlacht raſet, und eben ſo wild bei der Verwundung aufſchreiet. Nichts iſt ungezweifelter, als dies, wenn wir Homer ſagen laſſen, was er ſagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen, das Schreien, als “einen natürlichen Ausdruck des körperlichen „Schmerzes,„ und nicht mit höhern Abſichten zu gebrauchen, ſo wäre der Ausdruck: “Er ward ver„wundet und ſchrie!„ ihm ſo geläufig, als der “er „fiel, und ſchwarze Nacht bedeckte ſeine Augen.„

So weit ſind wir alſo, daß Homer “das Prä„dikat des Schreiens, nicht als einen allgemeinen

* ἀβληχρήν. Iliad. E. v. 337.

** Iliad. E. v. 859.

„Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als ei„ne abſolute Bezeichnung, der leidenden Natur ihr „Recht widerfahren zu laſſen,„ gebrauche; es muß in dem Charakter eben deſſen, den er ſchreien läßt, eine nähere Beſtimmung dazu liegen, daß eben dieſer ſchreiet und kein andrer. Und da dünkt es mich jetzt unbeſtimmt, von ſeinen Helden allgemein zu reden*, was ſie nach ihren Thaten und Empfindungen ſind; denn keiner derſelben iſt an Empfindungen ſo wenig, als an Worten, Geberden, Körper, Eigenſchaften, dem Andern gleich; jeder iſt eine eigne Menſchenſeele, die ſich in keinem andern äußert.

Noch minder ſcheinet mir “das Schreien„ der wichtige, unveränderliche Zug zu ſeyn, der zu der unveränderlichen Aeußerung eines Menſchengefühls gehören müßte: denn einer kann ſeufzen, der andre ächzen, der dritte ſchreien, und ein Hannibal in ſeinem äußerſten Kummer lachen. Am mindeſten aber iſts nothwendige Beſtimmung des Helden, als Menſch betrachtet: ſo daß er ein Unmenſch ſeyn müßte, wenn er nicht ſchrie. Wäre dies: ſo hätte Homer lauter Unmenſchen beſungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichſte der Griechen vor Troja, wird im tapferſten Gefecht verwundet: er fährt zuſammen** — aber aufzuſchreien, zu

* Laok. pag. 5.

** Iliad. λ. v. 254. ῾ΡΙΓΗΣΕΝ τ᾽ ἄρ᾽ ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν ᾽Αγαμέμνων.

weinen, vergißt er; er faßt ſich, und ſtürzt mit ſeinem Spieße deſto ſchärfer in die Feinde: ſollte er deßwegen kein Menſch an Empfindung ſeyn, weil er nicht, wie Mars oder die Venus, aufſchrie? Hektor, der tapferſte Trojaner, wird von des Ajax großem Felſenſtein niedergeworfen, und auf der Bruſt gequetſcht: Spieß und Schild und Helm entfallen: rings um ihn klingen die ehernen Waffen * — aber aufzuſchreien vergißt er. Man muntert ihn auf, begießt ihn mit Waſſer: er kommt zu ſich: blickt auf; aber er ſinkt in die Knie, ſpeiet ſchwarzes Blut — denkt nicht daran, über ſeine Bruſtſchmerzen, über ſeine Seitenſtiche zu ſchreien, und zu weinen! — So mit allen Helden Homers, der auch in dieſem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet und im wichtigſten Zeitpunkte getroffen: ſein Blut rinnt: Agamemnon fährt zuſammen: Menelaus ſelbſt **; aber nichts mehr! da er den Pfeil in der Wunde ſieht, zieht er ihn aus, und läßt ſeinen Bruder und ſeine Mitſoldaten um ſich ſeufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat ſie auch in dieſer anſcheinlichen Kleinigkeit ſogar. Ulyſſes † hält deßwegen ſeinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödlich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren †† bei der Verwundung doch noch

* Iliad. Ξ. v. 418. ** Iliad. Δ. v. 148.

† Iliad. Λ. v. 439. †† Iliad. Δ. v. 148.

zuſammen; aber endlich der verwundete Diomedes "ſtand, rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, ſo ſtrömte ſeine Empfindung, ſtatt in Thränen und Geſchrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus*. Solche Unmenſchen ſind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmenſch: ſein Achilles iſt ſogar am Körper unverletzlich.

Iſts alſo bei Homer, daß ſeine Helden ſchreien und weinen müſſen, "um der menſchlichen Natur „treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der „Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieſes „Gefühls durch Schreien oder durch Thränen an„kommt?„** Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, deſſen Heldenſeele, als ein ſeliger Dämon, noch in der Welt unſichtbar wandelte, dieſe Behauptung läſe. Was? würde er ſagen, was iſt wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden? Aufſchrecken alſo kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht ſchreien und weinen, das thut kein homeriſcher Held der Griechen; ſelbſt kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen herunterſetzt. Einem Hektor† in ſeinem Tode entſinkt, ſelbſt bei ſeiner letzten ſterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des Geſchreies: ein Sarpedon ††

* Iliad. E. v. 95. etc.

** Laok. pag. 5.

† Iliad. X. v. 330. etc.

†† Iliad. Π. v. 586.

knirſcht, da er ſtirbt, und je tapferer, um ſo gefaß⸗ter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und ſchreien: Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eiſenfreſſende tro⸗janiſche Mars. So dichtet mein Homer.

Und ſo hält alſo die ſo einnehmende Leſſing'ſche Betrachtung *, über die Empfindbarkeit der Grie⸗chen, und den Kontraſt derſelben gegen rohe Barba⸗ren, und ſeine Europäer nicht Stich? Die Empfind⸗barkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmer⸗ze nicht wohl, wenigſtens nicht als homeriſcher Hel⸗denzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kenn⸗zeichen der menſchlichen Empfindung. Giebts aber keine andre Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben dieſe Empfind⸗barkeit, wenn ſie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausſchweifung von dem Satze, den Leſſing glaubt erwieſen zu haben, ** "daß das Schreien, *** bei Empfindung körperlichen „Schmerzes, beſonders nach der alten griechiſchen „Denkart, gar wohl mit einer großen Seele beſte⸗„hen kann;„ ein ſeltner Satz, der im erſten Ab⸗

* Laok. p. 4. — 9. ** Laok. p. 9.

*** Daß Homers Helden nicht bei andrer Gelegenheit das Schreien eigen geweſen, leugne ich nicht; wo gehört das aber hieher?

ſchnitt, auch eben ſo ſelten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewieſen wird. Um alſo doch nicht leer auszugehen, laſſet uns Leſſingen auf ſeinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu ſanften Thrä-nen, iſt zu ſehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Leſſing, ein einzelnes Beiſpiel, und dazu aus einer bloßen Vermuthung *, nehmen dürfte, die hier vielleicht nicht beweiſet, was ſie beweiſen ſoll. Griechen und Trojaner ſammlen ihre Todten. Bei-de vergießen heiße Thränen; aber den Trojanern verbietet dies Priamus. Warum verbietet ers ih-nen? Er beſorgt, ſagt die Dacier, ſie würden ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. "Warum aber, fragt Leſſing, „muß nur Priamus dieſes beſorgen? Der Sinn des „Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur „der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn „könne; indem der ungeſittete Trojaner, um es zu „ſeyn, alle Menſchlichkeit vorher erſticken müſſe.„ Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungeſitteter Barbarei, ſondern weil die Thränen der Trojaner, ſeiner Kinder, freſſender waren, als die Thränen der Griechen. Dieſe waren Angreifende,

* Laok. p. 7.

und ſtritten um der Ehre wegen; ihnen wards alſo leichter, neuen Muth zu faſſen, und Agamemnon brauchte deswegen keine Beſorgniß. Die Trojaner aber litten: ſie waren Angefallene, die nicht der Ehre ſo wohl, als der Sicherheit ihres Lebens wegen, ſtritten*, die ſich in Bedrängniß fühlten, und, halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren; eines Räubers wegen, die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten ſich die Empfindungen der Bedrängten, hier floſſen heiße Thränen der murrenden Unſchuld. Und Priamus ließ ſie nicht weinen! Warum? weil er ein ungeſitteter Barbar war, und ſeine Trojaner als ſolche kannte, die nicht zugleich weinen und ſtreiten könnten? Wie, wenn er ſie zurückgehalten hätte, als ein Vater ſeiner unglücklichen Stadt, und ſeines unglückbringenden Sohnes? damit ſie nicht in einem Schickſale, das ihm ſelbſt ſo zu Herzen gieng, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht: noch ſind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen: denn ſie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfreſſende Thränen. Gerade alſo das Gegentheil! — Doch aus ſolchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Alle-

* Χρειοῖ ἀναγκαίῃ, πρό τε παίδων καὶ πρὸ γυναικῶν. Iliad. Θ. 57.

gorie;“ der Sinn des Dichters geht tiefer,„ kann uns endlich ſo tief führen, daß der Boden ſinkt.

Die ganze Dichtkunſt der Griechen hat zu viel Spuren dieſer Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmaſſen dürfte, und ſie iſt einem großen Theile nach gleichſam ein ganzer lebender Abdruck dieſes Gefühls, dieſer weichen Seele. Laſſet uns dieſen Theil die elegiſche Poeſie nennen; aber niemand verſtehe hier unter dieſem Namen jenen hinkenden Affen, der ſich nach unſern weiſen Lehrbüchern der Poeſie blos im Sylbenmaas unterſcheiden ſoll: ſondern Elegie ſey mir hier die klagende Dichtkunſt, die versus querimoniae nach Horaz, ſie mögen ſich finden, wo ſie wollen, in Epopee und Ode, in Trauerſpiel, oder Idylle; denn jede dieſer Gattungen kann e l e g i ſ c h werden. In ſolchem Verſtande hat die Elegie ein eignes Gebiet in der menſchlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß: man kann alſo aus ihr über Zeiten und Völker hinaus ſehen, und hier wird ſich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigne Stelle finden. Ich ſtekke einige Geſichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübniſſe ein gleich zartes Herz; bei manchem haben ſelbſt die Klagen eine rohe Veſtigkeit, ein heldenmäßiges Brauſen, in welches ſie verſchlungen werden, und ein ſolches wird, bei ſonſt großen Dichtern, mit der Spra-

che dieſer weichen Thränen ſehr unbekannt ſeyn kön=
nen. So die nordiſchen Skandinavier, die auch bei
Trauerfällen, vom Heroismus geſtählt, kaum kurze
Seufzer ausſtießen und — ſchwiegen; wenn ſie ſan=
gen, ſo war ihr Geſang kaum die milde elegiſche
Thräne.

Der König Regner Lodbrog ſtirbt*: er
ſtirbt unter den entſetzlichſten Schmerzen. Stirbt
er in Elegien? Läßt er der gequälten ſterbenden
Menſchheit, dem von ſeinen Söhnen entfernten bre=
chenden Vaterherze, ſein Recht widerfahren? Eine
einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins
entweihet. Er ſtirbt im Triumphsliede, im An=
denken an ſeine Thaten, voll Heldenfreude, voll Ra=
che, voll Muth, voll himmliſcher Hoffnung. "Wir
„haben mit Säbelſtreichen gefochten, ſo endet ſein
„Geſang, o wüßten meine Söhne die Plagen, die
„ich erdulde; wüßten ſie, daß giftige Nattern mir
„den Buſen zerfleiſchen — wie heftig würden ſie
„ſich nach grauſamen Schlachten ſehnen! Denn die
„Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein männli=
„ches Herz hinterlaſſen.„

"Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten; doch
„jetzt — nahet ſich mein letzter Augenblick. Bald
„wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella
„getaucht ſeyn: ihr Zorn wird entflammen, und die=
„ſe muthige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden.„

* Mallets Geſchichte von Dänem. p. 112. 113.

“ Wir haben mit Säbelſtreichen gefochten in ein „und fünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. „Von meiner Jugend an, lernte ich, die Spitzen „der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich „einen tapferern König, als ich bin, zu finden ge„glaubt. — Aber es iſt Zeit aufzuhören: Odin ſen„det ſchon die Göttinnen, mich in ſeinen Pallaſt „zu führen. Da werde ich, auf dem erhabenſten „Platze ſitzend, Bier mit den Göttern trinken. Die „Stunden meines Lebens ſind verfloſſen, ich ſterbe „lächelnd!„ — Das beſte Beiſpiel zu Leſſings Bemerkung über den harten nordiſchen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der beſten kritiſchen Schriften * unſrer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen ſeines Feindes, der mit langſamer Wuth in ſeinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, ſeufzet er? Er denkt an ſeine Mutter, an alle Freuden ſeiner Jugend, und ſeines männlichen Alters; er fühlt ſeine ganze Pein, aber als Held: ſo ſtirbt er. — So ſtirbt der Eskimaux ** an ſeinem Marterpfahl. Freund und Vaterland, Kinder und Mutter, alles, was ihm auf ſeiner Welt das Liebſte iſt, rufet er in ſeinem Sterbegeſange; aber, um über ſie zu weinen, um den Zoll der Menſchlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, ſein ganzes Geſchlecht,

* Briefe über die Merkwürd. der Literat. p. 112. 113.

** Geſchichte von Amerika, Th. I. p. 404.

und ſeinen Freund und ſein Vaterland entehren. Kein Ach alſo entwiſcht ihm, ſelbſt unter den grauſamſten Schmerzen: geſenget und gebrannt ſingt er ſeinen Martergeſang. Er wird zum deſto langſamern Tode losgebunden, und — raucht mit Scherz und Spott ſeine Pfeife Tabak mit andern: die Martern fangen wieder an; er ſpottet, ſchweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, ſingt und ſtirbt im Triumphe. So der Eskimaux!

Wo alſo das Herz eines Volkes Kieſelſtein iſt: da ſchlägt der heftigſte Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroiſche Funken; denn woher ſollte dem Kieſelſtein eine zarte elegiſche Thräne kommen? Der Heldenmuth, die Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme ſeines Stammes, das heroiſche Bündniß mit ſeinem Freunde, der ſein Rachengel ſeyn ſoll: die ganze Bildung einer rohen und ſtarken Natur zum unerſchütterten Nachfolger Odins und anderer thränenloſen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik, eben den Geiſt der Tapferkeit einflößen — dies Alles betäubte Menſchlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt dieſen Heldenmuth, dieſe Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme ſeines Stammes, dies Gefühl für Freundſchaft, und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt dieſe edlen und großen Geſinnungen ſich alle ohne ſolche Verſchanzung und Verhärtung äußern: die größte Tapferkeit wird ſich als-

dann immer als die empfindbarſte Menſchheit zeigen. "Nach ihren Thaten werden ſolche Leute Geſchöpfe „höherer Art ſeyn; nach ihren Empfindungen Men„ſchen.„

Und ſollte es nur unter den Griechen dieſe Doppelgeſchöpfe höherer Art, dieſe Heldenmenſchen, dieſe Semonen gegeben haben? Und unſre Ureltern wären Barbaren, und alle nordiſchen Barbaren in dieſem Stücke Unmenſchen geweſen? Menſchliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Menſch iſt; es muß, wo es erſtickt, wo es in rohe Tapferkeit verſchlungen werden ſoll, erſt von tauſend Beiſpielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiſte des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig beſtürmt, und dahin endlich geriſſen werden, daß es mit dieſen Beiſpielen wetteifere, daß es dieſem großen Vorbilde, das den Geiſt dieſes Volks beſtimmet, folge. Wo dies nicht iſt: da wird ſich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menſchheit werden ſich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden ſich wiederum der menſchlichen Thräne nicht ſchämen — es ſey unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein ſolches Volk auch mitten unter nordiſchen Gebirgen, mitten unter Barbaren, ſelbſt unter dem Namen eines barbariſchen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beſchäf-

tigt auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von ſeinen Sitten, alle die menſchliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegenſatz ſo ganz veſt: "Unſere nordiſchen Urältern waren Barbaren. „Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des To„des mit unverwandtem Auge entgegen ſehen, we„der ſeine Sünde, noch den Verluſt ſeines liebſten „Freundes beweinen, ſind Züge des alten nor„diſchen Heldenmuths. Nicht ſo der Grie„che!„* Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: "Nicht ſo der Schotte, der Celte, der Irre!„ er äußerte ſeine Schmerzen und Kummer; er ſchämte ſich keiner der menſchlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre und von Erfüllung ſeiner Pflicht zurückhalten. "So hätte ich für meine Barbaren alles geſagt, was Leſſing von ſeinen Griechen, im Contraſt mit den nordiſchen Barbaren, und doch für meine nordiſchen Barbaren noch nicht genug.

Ich kenne kein poetiſches Volk der Erde, welches große und ſanfte Empfindungen, ſo ſehr in Eine Geſinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden- und Menſchengefühls ſo ganz gehabt hätte, als die — alten Schotten, nach Maasgabe ihrer jetzt aufgefundenen Geſänge. Eine ſichere

* Laok. p. 6.

ſichere Maasgabe, da die Urſprünglichkeit dieſer Lieder bewieſen, und das ganze Leben der Nation bekannt iſt, als ein Leben, das unter Thaten, Empfindungen und Geſängen verſtrich, und wo die Geſänge eben zu nichts beſtimmt waren, als dieſe Thaten und Empfindungen zu verewigen. Dies alſo vorausgeſetzt: und in jedem Bardenliede zeigt ſich ein Volk, deſſen Seele ganz der Tapferkeit und einer feierlichen Liebe flammete; ein Volk, deſſen Denkart überhaupt von einem Heldenernſt eine gewiſſe melancholiſche Farbe erhalten, und dieſe auch auf ſeine weichen Empfindungen verbreitete. Die meiſten Stücke der herſiſchen Dichtkunſt kann ich nicht beſſer, als feierliche Trauergeſänge nennen, an die nichts im Alterthume, und was dieſe Seite des Gefühls betrift, ſelbſt nichts im griechiſchen Alterthume reicht.

Schilrick* ſcheidet von ſeiner geliebten Vinvela: fern weg, fern weg in Fingals Kriege: er verläßt ſie: ſie bleibt allein: er wird vielleicht fallen; aber Vinvela wird ſein gedenken. Ich kenne kein Stück, das an Süßigkeit der Liebe, und an Entſchloſſenheit des Scheidenden einen ſolchen Abſchied, zwoer ſo edlen und ſo fühlbaren Perſonen, mit fünf Worten des Dialogs ſo rührend beſänge. Ich nehme Leſſingen ſeine Worte auf die Griechen: "Hier der Schotte! Er fühlte und furchte ſich; er

* Fragmente der alten Hochſchott. Dichtk. p. 1.

„äuſſerte ſeine Schmerzen und ſeinen Kummer: er „ſchämte ſich keiner ſeiner menſchlichen Schwachhei„ten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Eh„re, und von Erfüllung ſeiner Pflicht zurückhalten.„ Und dieſer Schotte war ein Barbar von einem nordiſchen Gebirge.

Schilrick trauret um ſeine entfernte Vinvela*: ſie erſcheint, ſie ſpricht im ſauſenden Lüftchen: "Ich „hörte von deinem Tode: ich hörte und trauerte um „dich, Schilrick. Vor Gram um dich gab ich den „Geiſt auf. Schilrick, ich liege erblaßt im Grabe.„ Sie flieht, ſie fährt davon, wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt ſie: die ſanfteſte, feierlichſte Elegie der Liebe! — "Nur ein Schotte, würde ich im Leſſing'ſchen Enthuſiasmus ſagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer ſeyn!„

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala**: an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zartheit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem dieſem über die elegiſchen Liebesgeſänge dieſer Nation, die ſich durch nichts, als an Bardenliedern voll tragiſcher Heldenthaten, und voll tragiſcher Heldenliebe ergötzten? Nichts, ſelbſt aus dem griechiſchen Alterthume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre ſanften Empfindungen und Klagen, ſind weicher und wortſtrö-

* Ebendaſ. p. 4. ** Ebendaſ. p. 81.

mend, wenn ich ſie mit dieſen Barbaren vergleiche, bei denen die Liebe in ſtolzer, in heldenſtolzer Seele wohnte, ſich zu einer ſanften Schwärmerei, zu einer erhabnen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch große Geſinnungen rühret und bezaubert. Die gewäſſerten Klagen unſerer Elegiſten ermüden mein Ohr; aber dort, in dieſem feierlichen Alterthume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret, daß "nicht blos der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn könne", der barbariſche Schotte könne es beſſer.

Vielleicht aber war dies nur ſo mit Einer Empfindung der Menſchlichkeit, indeß alle andre von Tapferkeit erſtickt werden mußten? Wie kann doch Eine Statt finden, ohne zugleich Allen Raum zu machen? Die elegiſche Stimme der Schotten iſt in der Vater-, in der Geſchlechtsliebe eben ſo ſüß und tapfer, als in der Weiberliebe. Man weiß, was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt: eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenſtolz aus den Seelen unſerer Zeiten weggeſchwemmt zu ſeyn ſcheinet. Wo fließen edlere Thränen, als wenn der Sohn Fingals, Oſſian,* das Andenken ſeiner Söhne und ſeines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuert — wo ſind edlere Thränen, als dieſe, auf den Wangen des Greiſes, der, "gleich einer alten Eiche, daſteht: aber der

* Ebendaſ. p. 17. 21. u. f.

Brand hat meine Zweige weggeſengt, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein ſoll ich an meinem Orte zu Staube werden.„ So klagt der tapfere Oſſian, und ſo läßt derſelbe den Arnim, ſo den grauhaarigen Carryl klagen: ſo klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menſchen, z. E. Vaterlands- und Geſchlechter-, Freundes- und Weiber- und Menſchenliebe — alle leben in den Gedichten dieſes Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und ſo war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer ſeyn konnte.* So war nicht jeder, der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, "daß er, um tapfer zu ſeyn, „alle Menſchlichkeit erſticken müßte.„ So lag es alſo wohl nicht an der National-Seele, am Temperament, am Clima, am Geſittetſeyn der Griechen, wenn ſie beides verbanden: Und ſo müſſen alſo andre Gründe ſeyn, die dieſe Miſchung von Heldenthum und Menſchlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns dieſe Gründe nicht auf den Weg bringen: worinn und woher auch die Griechen ſo empfindbar geweſen?

* Laok. p. 6.

4.

1. Wenn es eine Zeit giebt, da das Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall iſt, ſondern

— — ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verſtand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl —

ſo muß der Name Vaterland ſo gut den Dichter zum Helden, als den Helden zum Dichter, und beide zu theilnehmenden Söhnen ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür ſtreiten, der Dichter ſingen, und wenn ſie beide es nicht mehr retten können, beide noch, als Söhne, darum weinen: und iſt nun Dichter und Held und Sohn des Vaterlandes Eine Person — ſo iſt dies die Zeit der patriotiſchen Klagelieder. Nicht aus einer ſich übenden Schulfeder; aus dem vollen Herzen werden dieſe fließen; nicht blos auf dem Papier, ſondern im Gedächtniß, in der Seele leben; die Stimme der Ueberlieferung wird ſie aufbehalten, der Mund des Volks ſie ſingen: ſie werden Thränen und Thaten wecken: ein Schatz des Vaterlandes, und das Gefühl, das ſie beſingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeiſt. Es wird alſo Eine Empfindung des Patriotismus ſeyn, die jetzt zu Thaten, jetzt zu Geſängen, jetzt zu Thränen fürs Vaterland gedeihet, nachdem die Ausbildung deſſelben die Empfindung da oder dorthin lenket, und keinen Abſenker derſelben erſticket. Bei den Scandinaviern er-

ſtickte das Beiſpiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andre um ſo mehr zu verſtärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man dieſen Geiſt der Zeit: die ganze Welt werde das Land des Weiſen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden ſich die Bande ſchwächen, die das Herz des Eingebohrnen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird alſo auch das Unglück, oder die Entfernung ſeines Vaterlandes nicht mehr ſo zu Gemüthe dringen: und ſo iſt auch die edle Thräne um das Vaterland verſiegt, die dort den Helden und den Weiſen nicht verunzierte, ſondern ehrte. Sie wird höchſtens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in ſeinem traurigen Geſchwätz, oder Buſſi-Rabutin in ſeinem ächzenden Unſinn, nach einem wohllüſtigen Hofe fließen läßt. Und ſo iſt eine Quelle dieſes Heldengefühls ausgetrocknet: "die Bildung, die Erziehung für das Vaterland.„

2. Wenn noch ein jedes Geſchlecht, eine jede Familie, unzertrennt und Eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derſelben der Stamm ſelbſt verwundet wird: wie bedeutend ſind alsdann die gefühlvollen Züge Homers bei ſeinen fallenden Helden: "er fiel, ein blühender „Jüngling; der Vater wars nicht, der ihm zum

„Kriege rieth! — er ſtammt aus einem edeln Ge„ſchlechte; mit ſeinem Tode aber iſt dies geendigt — „er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird „er in daſſelbe zurückkehren — die Söhne des Rei„chen fielen; der Vater hat alles für Fremde geſamm„let.„ In dieſe Welt alſo gehören die Heldenklagen des Priamus um ſeinen Hektor, den Ruhm ſeines Geſchlechts, die Mauer von Troja: in dieſe Welt die Klagen Oſſians um ſeine abgeſchiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors, mit der er an ſeinem kleinen Aſtyanax hieng: die Klagen der Elektra und andrer tragiſchen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern, u. ſ. w. eine Ader des Gefühls, die die beſten Dichtungen und Geſchichte, nicht blos der Griechen, ſondern aller Völker durchſtrömt, bei denen dieſe Einigkeit der Geſchlechter, dies Familiengefühl lebte.

Nun erſticke man aber daſſelbe: man gehe über die natürlichen Bedürfniſſe der unverdorbnen menſchlichen Seele und der einfachern Lebensart hinaus: man mache die Ehre zu einem Wirthſchaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts als einander läſtigen oder zeitkürzenden Perſonen: man erziehe die Brüder, daß ſie ſchon an den Brüſten einer Fremden nicht mehr Brüder ſind, und anwachſend immer fremder werden: man knüpfe Perſonen, die ſchon am Hochzeittage getrennt ſind, und

lege Kinder in ihre Arme, die blos ihren Namen haben dürfen — freilich ſo wird eine Nerve des Gefühls getödtet: es erliſcht der Ehrenname: "Achilles, ein Sohn Peleus„ allmählich: die Sehnſucht des Ulyſſes nach ſeiner alten Penelope und ſeinem ſteinigten Ithaka dünkt uns abentheuerlich: der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geſchlechtswürde wird lächerlich in unſern Augen, und die Klagen eines Hallers, Klopſtocks, Caniz, Oeders, dünken vielen artigen Ehemännern ſo poetiſch, als eine Anrufung an die Muſe.

Es war eine Zeit (ſie iſt noch jezt unter den Wilden!) da es Freunde gab, in einem Verſtande, der ſonſt kaum Statt findet: zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligſten Geſetze verbunden, wetteifernd in den ſtrengſten Pflichten, und in Erfüllung derſelben Muſter ihrer Vaterſtadt, und die Verehrung des Landes. Zu dieſem Gefühl erzogen, beſiegelten ſie daſſelbe alſo oft mit ihrem Tode und Blute: ſie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unſre Ueppigkeit ausgeſezt war; die kleinſte Untreue gegen ihren Freund machte ſie zum Spott ihres Geſchlechts, und zum Abſcheu der Stadt; ſie waren nach allen Geſetzen verbunden, ſeinen Tod zu rächen, und die lezte Stimme des Einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getödteten Freundes war — an ſeinen Freund, an

den Begleiter ſeines Lebens. Da alſo gab es einen Herkules und Jolaus, einen Aeneas und Achates, einen Oreſtes und Pylades, einen Theſeus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundſchaft für den Helden, die jetzt für den bloſſen Bürger und Geſellſchafter beinahe verſiegen iſt. Da alſo, da floßen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte, die das Leben nicht trennen konnte, ſo edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um ſeinen Patroklus, wie ein Pylades um ſeinen Oreſtes, wie der Held David um ſeinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer ſolchen Freundſchaft verſchwinden: die Art des Lebens mache nicht mehr zween ſolche Begleiter im Leben und Tode nöthig: das Feierliche bei ſolchen Verbindungen laſſe nach: der Beruf der Menſchen zu arbeiten, zu Lebensarten werde verſchiedner und gleichſam unſtäter: der Zuſtand der Bürger und Mitbürger ruhiger: jeder ſich ſelbſt ſein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshauſen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotiſcher ἱερος λοχος noch Statt finden? Der Freund wird ein Geſellſchafter, und ein Ding ſeyn, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden und der Freundſchaftsbündniſſe war, es mochte dieſe Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben.

Verſtopft iſt alſo eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigſtens iſt das rührendſte Bild zweener Freunde jetzt ein Cabinetſtück blos, und nicht mehr ein Schauſpiel der Welt, wie ehedem; und ſo anders, als Achilles, als Held, nach unſern Zeiten ſeyn müßte: ſo fremde iſt für ſie "der um ſeinen Patroklus weinende und bis zum Unſinn betrübte und raſende Achilles!„

Wenn es eine Zeit und ein Land giebt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit iſt: da wird auch die Empfindung, die Sprache, und ſelbſt die Thräne der Liebe Würde haben, und ſelbſt das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieſer nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegiſiren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit dem verliebten griechiſchen Helden der franzöſiſchen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher Werth hat ſeine Würde und Hoheit, ohne dieſe von ungeheuren Metaphern, von galanten Wortſpielen, oder von artigen Seufzern zu borgen: und auch hier ſey die Liebesſprache der alten ſchottiſchen Helden Beiſpiel. — Sie handeln als Helden, und fühlen als Menſchen.

Da aber freilich keine Empfindung ſo gern das Reich der Phantaſie zu ihrem Gebiet haben mag,

als die Liebe: ſo kann auch keine ſo leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantaſterei und Spielwerk hinein gerathen, als dieſe: und ſo iſt, aus mancherlei Urſachen, zwiſchen der Heldenthräne der Liebe, und zwiſchen der Verachtung nur immer ein ſchmaler Rand. Unter allen menſchlichen Schwachheiten, deren ſich ein Held nicht ſchämen dürfte, iſt dieſe die delikateſte; und daß ſie es ſey, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweiſen. — — Hier indeſſen hatten die griechiſchen Dichter einen ziemlichen unerkannten Vortheil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll ſehr poetiſcher Phantaſien, die ſie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert ſchöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe, gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit und eine Würde, die unſre Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unſern Elegien und Oden der Amor mit ſeinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborget hat, und dieſe endlich ſogar in Briefe zwiſchen Mannsperſonen ausſchüttet: ſo verliert ſich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht ſagen, einer Heldenſeele, ſondern nur des geſunden Verſtandes völlig ab, und wird fader Un-

ſinn. Oder wenn endlich gar der gothiſche Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Rieſen mit der ſüßen Artigkeit unſrer Zeiten in Eins zuſammenfließt: ſo wird alsdann der herzbrechende Parenthyrſus, die weinerliche Galanterie daraus, von der fürwahr! ein griechiſcher Held, mit aller ſeiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menſchlicher Natur, eben ſo viel wußte, als der weiſe Sokrates von der Kloſterheiligkeit der Kapuciner.

Ueberhaupt: da die Scene des menſchlichen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel: da die Geſchäfte der Welt noch nicht ſo verwickelt und fein, aber um ſo verdienſtvoller für die Menſchheit ſeyn mochten: da die Nutzbarkeit und Geſchicklichkeit und Tugend noch nicht in ſo krummen Linien zu berechnen, ſondern menſchlich war: da zog das Menſchengefühl auch die Gemüther noch mehr zuſammen; und die Gräber der Guten des Landes forderten die Thräne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenſchein war das Leben des Andern, und alſo ſeine Tugenden und Verdienſte auch treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienſtvoller, ein Weiſer, ſo wie ihn die alte Zeit forderte und bildete, konnte doch eher eine menſchliche Thräne hervorlocken, als ein General nach der Taktik, ein Miniſter, ein Civiliſt, ein Literator der neuern Welt, wenn er nichts als dieſes iſt; denn bei dem Verluſte aller ſeiner Geſchicklichkeiten und

Tugenden ſind doch von dieſen die wenigſten menſchlich, und was iſt im Stande, menſchliche Empfindungen zu erregen, als — — Menſchheit? Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangſtellen ohne wirkliche Verdienſte, die Bemühungen und Aemter unſrer Zeit ohne Geiſt und Leben, die Religionen ohne menſchliche Tugend — wo bleiben alle ſämtliche gelehrte, reiche, vornehme, andächtige Narren unſrer bürgerlichen und feinen und allerchriſtlichſten Welt, ſind die wohl einer menſchlichen Thräne werth?

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menſchlichen Lebens und der Glückſeligkeit vielleicht beſſer, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß und menſchlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der ſein Leben nicht genoſſen, der in der Blüthe ſeiner Jahre dahin fällt, wie ein junger ſchöner Pappelbaum — ein ſolcher Fall iſt bei Homer die Veranlaſſung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menſchlichkeit erwecken können, weil ſie — menſchlich ſind: und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge faſſen, den bei Homer dieſe Bilder nicht rührten. Eine eben ſo zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes, der ſein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Proteſilaus Homers, halbgeendigte Palläſte der

Pracht, halb vollendete Entwürfe des männlichen Stolzes nachließ, der ſich Anlagen und Geſchicklichkeiten umſonſt erworben, den Diana vergebens jagen, und Pallas umſonſt kriegen gelehret: rührende Bilder aus einer menſchlichen Welt, in die uns Homer ſo gern verſetzet, und in der freilich die Helden leben müſſen, die "an Thaten den Göttern, und „an Empfindungen den Menſchen gleich ſind.„

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zuſammen genommen dieſe Einzelnheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, ſo weit ſie über die menſchliche Natur erhoben ſeyn mögen, doch in dem Gefühle der Betrübniß, und in der Aeußerung derſelben durch Thränen, derſelben treu bleiben, treuer bleiben, als wir, bei denen dies ſanfte Gefühl entweder erſtickt, oder in eine weibiſche Ueppigkeit umgeſchmolzen wird. Zurück alſo in dieſe Welt ſetze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechiſchen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will: allein auf Griechenland möchte ich dies Gefühl nicht einſchränken: denn wohin das beſchriebene menſchliche Zeitalter trifft, da auch dies Gleichgewicht zwiſchen Tapferkeit und Empfindung; und dies, dünkt mich, iſt überall das Zeitalter zwiſchen der Barbarei eines Volks, und zwiſchen der zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein, in dem wir leben. In dieſem ſtirbt auf gewiſſe Art Vaterland, Ehre, Geſchlecht, Freund und Menſch ab, und mithin erſtirbt

auch das Gefühl, und die Aeuſſerung deſſelben, die Thräne.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die ſich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, ſo lange die Welt ſteht, bleiben. Es iſt alſo nicht der nämliche Fall dieſer mit den vorigen Empfindungen, und unſer weichlicher Zuſtand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich, und oft zum Weibiſchen erhöhet. Hiernach muß es alſo umgekehrt ſeyn, daß, wenn ein griechiſcher Theſeus, Herkules, Philoktetes, einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlet, ſo müßte ein Sybarit unſrer Zeit ſie ſiebenfach fühlen, und wenn alſo "das Schreien der natürliche Ausdruck des kör„perlichen Schmerzes, das Recht der leidenden Na„tur, ein Charakterzug griechiſcher Helden ſeyn ſoll,„ ſo folgt, daß, wenn jener einmal, der unſere bei ſiebenmal heftigerer Empfindung auch ſiebenfach ſtärker ſchreien dürfte und ſollte, um — ein Held des Homers zu ſeyn.

Wie ſollte es denn nun gekommen ſeyn, daß "wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt ge„lernt haben, über unſern Mund und Augen zu „herrſchen, und uns alſo ſo grauſam das Privile„gium der leidenden Natur verſaget haben?„ Wenn wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geſchlecht, Menſchheit und was ſey, mithin unter die-

ſen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verluſt, den Mangel derſelben mit Anſtand und Artigkeit überdeckt haben, ſo läßt ſich das erklären. Nun aber ſoll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beiwohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bei den Heldengriechen, bei minderm Anlaſſe des Gefühls, Ehre, oder wenigſtens erlaubt war, ſollte bei uns Weichlichen Schande, und durch den Anſtand, der doch wenigſtens den Schein der Stärke geben ſoll, verboten ſeyn? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten?

Und dies wäre je bei den Griechen ein Charakterzug homeriſcher Helden geweſen? So kenne ich meinen Homer nicht; ſo will ich nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamemnon * in der Verſammlung über den Verluſt der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles Schuld war, weinet; ſo liebe ich ſeine königlichen Zähren: ſie fließen für Kinder: ſie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, ſein trauriges väterliches Herz; dieſer Agamemnon aber bei ſeiner Verwundung ſchreie und heule mir nicht. Wenn Achilles, von Agamemnon öffentlich beleidigt, ſeine Ehre fühlt, und vor ſeiner Mutter Thetis weinet: ** ſo ſehe

* Iliad. I. v. 15.

** Iliad. A. v. 349. 357. 360. etc.

ſehe ich ſeine ruhmliebenden Thränen gern: ich weine mit, mit dem jungen Helden: aber bei der Verwundung weine und ſchreie er nicht, ſonſt iſt er Achilles nicht mehr. Um ſeinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er;* ich fühle ſeine Thränen und ſein edles Herz: ich würde ihn nicht verehren, wenn er ein ſtoiſcher Held wäre: ſo ſeufze Agamemnon** über ſeinen verwundeten Bruder, und Priamus über ſeinen erſchlagenen Sohn: das ſind Leiden der Seele und edle Thränen, mit denen ja das Geſchrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers ſchreiet und weinet über ſo etwas, und ſollte es lohnen, den ganzen Homer zu ändern, damit der Leſſing'ſche Satz wahr werde: "So ſehr auch Homer ſonſt ſeine Helden über die menſchliche Natur „erhebt; ſo treu bleiben ſie ihr doch ſtets, wenn es „auf die Aeußerungen dieſes Gefühls, durch Schreien „oder durch Thränen, ankommt?„† Ich wollte, Leſſing hätte dies nicht geſchrieben.

5.

Aber Philoktet? — Leſſing hat einen groſſen Abſchnitt†† darauf verwandt, Sophokles zu vertheidigen, daß er körperliche Schmerzen aufs

* Iliad. Σ. v. 21. etc. Ψ. v. 18. etc.

** Iliad. Δ. v. 148.

† Laok. pag. 5.

†† Laok. pag. 31. — 49.

Theater gebracht, und einen Helden in dieſem Schmerzen ſchreien laſſe. Die ganze Vertheidigung iſt von der Seite des Dramaturgs, und verräth in der feinen Manier der Entwicklung den Verfaſſer der Dramaturgie; Schade aber, daß ſie ganz auf die unrichtige Vorausſetzung gebauet iſt: bei Sophokles Philoktet ſey Geſchrei der Hauptton des Ausdrucks ſeines Schmerzes, und alſo das Hauptmittel, Theilnehmung zu wirken, das doch nicht iſt. Und dann Schade auch, daß ſie blos als Dramaturgie, als Anlage zum Drama abgefaßt iſt; mich dünkts beſſer, ſich den Eindrücken der Vorſtellung zu überlaſſen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, ſondern als ein griechiſcher Zuſchauer auf unverſtellte Eindrücke zu merken — —

Und welches ſind dieſe Eindrücke ohngefähr? Wenn ein griechiſches Stück geſchrieben iſt, um vorgeſtellt und nicht um geleſen zu werden, ſo iſts Philoktet: denn die ganze Wirkung des Trauerſpiels beruhet auf dem Leben der Vorſtellung. Hin alſo mit Auge und Geiſt in die athenienſiſche Bühne. Der Schauplatz öffnet ſich: * ein Ufer ohne die Spur eines Menſchen: eine einſame, unbewohnte Inſel mitten in den Wellen des Meers: wie ſind dieſe Reiſenden dahin verſchlagen? was wird in dieſer wüſten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, iſt Philoktet, der berühmte Sohn Pöans: Elender

* Sophocl. Philoct. Act. I.

Einſamer! der menſchlichen Geſellſchaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einſamkeit verbannet — wie wird er ſeine Tage hinbringen? — und er iſt krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geſchwüre! — Noch ärmerer Einſiedler! wer wird dich hier pflegen, dir Speiſe ſchaffen, dich reinigen und verbinden? — und wie biſt du hergekommen? ach! ausgeſetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hülfe — und wegen eines Verbrechens, wegen ſeines Eigenſinns? Nein, wegen ſeines barmenden Geſchreies! Ach! die Unmenſchen, was kann der Kranke, der Elende anders, als weinen, als ſchreien? und ſelbſt dieſe Linderung ihm nicht zu gönnen, dieſe kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszuſetzen! Wer hat ihn ausgeſetzt? Die Griechen, ſein Volk, ſeine Gefährten — vielleicht geſchahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechiſchen Heerführer vom — Ulyſſes ſelbſt. Und eben dieſer Ulyſſes kann uns ſo etwas ſo kalt erzählen, ſo lau abbrechen, er darf noch die Inſel ſehen, er hat neue Anſchläge wider ihn — o des Böſen! wer wollte nicht mit einem armen, einſamen, verlaſſenen Kranken, mit dem niemand Mitleiden gehabt, gegen den Treuloſen Parthei nehmen, der ein Werkzeug ſeines Unglücks war.

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höle! — Iſt noch etwas Hausgeräth und Speiſe darinn? zertretenes Gras — ein elendes Lager der Thiere! — hier muß

der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden: ein Becher von Holz, etwas Feuergeräth — iſt der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen ſeiner Krankheit! — Er iſt fort — wie weit kann der Elende forthinken? Ohne Zweifel mußte ers — nach Speiſe vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! daß ers doch fände! daß man ihn doch ſähe! Indeſſen * geht die Scene des Betruges an, da Ulyſſes den Neoptolemus ſo weit bringt, daß dieſer gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit Liſt, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen ſoll. Ich weiß es, daß die Griechen, zumal Sophokles, jene unmoraliſchen Ungeheuer ſo haſſet, als er nur die moraliſchen haſſen mag, und daß er auf ſeinem Theater nichts als Menſchen, weder Engel noch Teufel vorſtellet; allein Ulyſſes, wie er hier erſcheint, iſt nicht blos der ſchlaue, der verſchlagene Ulyſſes Homers: er iſt ein Verführer, der offenbar Grundſätze der Treuloſigkeit verräth, die alle Tugend übern Haufen werfen, und, pfui des Böſewichts! bei dem das Laſter ſchon zur Sprache durch Grundſätze geworden. Sophokles alſo will lieber die Vorwürfe der Moralitäts-Pedanten auf ſich nehmen, die jeden Ausſpruch von der Bühne zu einem Sittenſpruche des Pythagoras haben wollen: er mahlt ſeinen Ulyſſes

* Auftr. 2.

lieber ſchwärzer, als er ſonſt zu mahlen pflegt — um uns nur deſto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen iſt, und hintergangen werden ſoll.

Der Chor und Neoptolem ſind nun * beſchäftigt, dieſes Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen, ſie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren ſie durch Vermuthungen und — — da läßt ſich von weitem ein Aechzen hören! Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll ſey, zeigt das Betragen Neoptolems, der, überdem mit ſeinem Auftrage beſtürzt, nicht weiß, woher es kommt? Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes, klägliches Ach — nun iſts erſt vernehmlich! Sie haben ſich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmey, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr, er ſchleicht ſich hinan, um —

Nun wird er ſich mit Gebrüll aufs Theater werfen? zu ſchreien anfangen, daß Peter Squenz ſagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunſtrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechiſchen ſo wenig Spur iſt! Einen langen Aufzug durch ** ſpricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreien gedenkt: ſelbſt das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelaſſen. Der weiſe So-

* Auftr. 3.

** Aufzug 2.

phokles! wie wird mich der Mann weibiſch dünken, wie wird mir ſein Ach! verächtlich ſeyn können, das er nur hinächzte, da er allein zu ſeyn glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Geſpräche immer bergen kann. Der Leidende iſt ein Held.

Und für dieſen Charakter ſorgt Sophokles genau. Er muß ſich erſt mehr zum Freunde unſrer Seele machen,* ehe unſer Körper ſympathiſiren könnte, und wie bekümmert iſt der Arme um die Fremden? Nichts vermuthet er weniger, als daß ſie ihm nachſtelleten; der Gutherzige hält ſie für Verſchlagne, für ſolche, die ſeines Theilnehmens werth wären — der Menſchenfreund! Er ſieht die griechiſchen Kleider; ein böſes Erinnerungszeichen für ihn an die treuloſen Griechen; aber dies hat er vergeſſen. Wie wünſcht er, daß ſie Griechen wären: wie verlangt er, wieder einen griechiſchen Laut zu hören! Das iſt ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen intereſſiren. — Er hört griechiſch: der arme Philoktet hat für Freude all ſein heftiges Weh vergeſſen. Er lernt den Sohn Achilles kennen, den Sohn ſeines zärtlichen Freundes: er wird offener; er erzählt ihm ſeine Geſchichte, rührend, wie wenn die Penia ſelbſt erſchiene. Er iſt ein Freund ſeiner Freunde: dem todten Achilles opfert er ſeine Zähre der Freundſchaft; er vergißt ſich ſelbſt, und ſeufzet über einen Todten,

* Aufz. 2. Auftr. 1.

der glücklicher iſt, als er. Er iſt ein Freund ſeiner Freunde; der Sohn des Achilles ſieht ihn herzlichen Antheil an ſich nehmen, ſelbſt da er ihn hintergeht. Er trauret um den Tod der Helden, und noch edler, er trauret blos deswegen, weil ſie brave Leute ſind: die Nichtswürdigen verflucht er! Wie ſehr hat uns nun Philoktet für ſich intereſſirt, als Menſchenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieſer Held ſoll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüſten Inſel modern? Schmerzliche Abweſenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbeern ſtarben, ſo ſoll er an einer Wunde ächzen, die ja keine Heldenwunde iſt. Er, eine ſo griechiſche Seele, muß fern von ſeinem Vaterlande, fern von ſeinem liebenden Vater, der vielleicht ſchon zu den Schatten gegangen, ſein Leben verzehren: er ein betrogner Redlicher — — o Neoptolem, du willſt ihn verlaſſen! o daß ihn Philoktet anflehete! Er thuts, und ſo dringend, er beſtürmt ſein Herz von ſo vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich ſeiner! auch unſre Einſprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem, daß ihm der Ekel ſeiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — — es ihm verſpricht. Er wird ihn doch nicht betriegen! ſiehe! wie er ihn flehte, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in ſeine Höhle ladet und —

Nun * kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: "er ſoll nach Troja, Ulyſſes habe dies dem „Heere öffentlich verſprochen„ und — den Kaufmann hält er kaum ſeiner Antwort werth. Eine einzige heroiſche Verwunderung: "Götter! dieſer „Elende, dieſer Treuloſe hat ſchwören dürfen, mich „ins Lager zu bringen?„ verräth die ganze Heldenſeele Philoktets: dieſe redet fort:** dieſe will zu Schiffe: dieſe redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm ſeine Waffen, vertraut ſich ihm in ſeiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn den Schreienden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und dann den im höchſten Grade Elenden, und elender noch dadurch, was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir blos mit ſeiner Seele durch die Phantaſie, und jetzt erſt ſoll die ſeltne Scene der Krankheit kommen. Der Chor † bereitet auf ſie, durch ein Lied auf den äußerſt jammervollen Philoktetes, und ſie kommt.†† Ich habe ſie vorher durchgeführt und mag ſie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man ſie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeſchrei macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi,††† unter den löblichen Franzoſen für nichts, als einen Riegel, ein Einſchiebſel, daß fünf Akte voll werden.

* Aufz. 2. Auftr. 2.

** Auftr. 3.

† Auftr. 3.

†† Dritte Scene.

††† Théâtre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrſchet haben, da dieſer Akt vorging!

Die Auftritte des körperlichen Leidens ſind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre alſo von der Bühne zu Athen zurück, dahin, wo ich Leſſingen gelaſſen — wie ſehr ſind wir aber in dem Eindrucke verſchieden, den dieſes Stück machen ſoll. Einer von beiden kann nur Recht haben, und der Andre hat ſich nur nicht genug idealiſiren können, um nicht zu leſen, ſondern zu ſehen. Damit dies mich nicht treffe, will ich auf guter Hut ſeyn.

Leſſing macht "die Idee des körperlichen Schmer„zes„ zur Hauptidee des Stücks,* und ſucht die feinen Mittel auf,** womit der Dichter dieſe Idee zu verſtärken, zu erweitern gewußt hat. Ich geſtehe es, daß, wenn dies die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Leſſing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes iſt viel zu verworren und körperlich gleichſam, als daß er z. E. der Frage Platz lieſſe:*** wo ſitzt der Schmerz? außen oder innen? wie ſieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorſtellung des körperlichen Schmerzes ſo ſchwach, um durch ſolche Sachen verſtärkt werden zu müſſen, ſo iſt die Wirkung des Theaters verlohren: ſo iſts beſſer, daß ich hingehe,

* Laok. p. 3. 4. 31. 32.

** p. 33. — 49.

*** p. 33. 34.

um die Wunde ſelbſt chirurgiſch zu beſichtigen. Nein! theatraliſch ſey die Idee des Schmerzes, und ich mag alſo auch nichts, als theatraliſche Verſtärkung — von fern, aus den gezogenen Mienen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks iſt, ihn kennen lernen, und dann iſts mir wohl beinahe gleich, worüber man ſchreie und ſich geberde? ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Bruſt. Der Kunſtrichter verliert alles, wenn er aus der theatraliſchen Anſchauung weichet, und uns zur Verſtärkung, zur Glaubwürdigkeit derſelben den Atteſt eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift ſey, das wohl ſo viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe ſo etwas überdacht, oder nicht überdacht: genug, wenn ſo etwas auf mich wirken müßte, um meine Idee vom Schmerze zu verſtärken — Lebe wohl, Theater! ſo bin ich in der Lazarethſtube.

Theatraliſche Rührung alſo! Und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher Schmerz iſt, gerühret werden? welches ſind alsdann die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders, als die gewöhnlichen Aeußerungen, Geſchrei, Thränen und Zuckungen: dieſe giebt auch Leſſing* dafür aus, und giebt ſich viele Mühe**

* p. 3. 32. 34. ** p. 41. — 49.

bei ihnen den nicht beleidigten Anſtand, und ihre entſchiedne Wirkung zu erklären. Gut! aber, wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichſten Zuckungen, das Mittel, das Hauptmittel ſind, mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz zu treffen: was kann denn die beſte Wirkung dieſes treffenden Schlages ſeyn? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich ſympathiſiren: d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieß Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeſchrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle ſie ſelbſt; die nemlichen convulſiviſchen Bewegungen melden ſich bei mir, wie bei einer gleichgeſpanneten Saite. Ob der in Zuckung liegende, winſelnde Mann, Philoktet ſey, geht mich nichts an: er iſt ein Thier, wie ich: er iſt ein Menſch: der menſchliche Schmerz erſchüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein ſterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Weſen ſehe, das wie ich fühlet. Und wo iſt nun dieſer Eindruck auch nur im kleinſten Maaße vergnügend, angenehm? Er iſt peinlich, ſchon bei dem Anblicke, bei der Vorſtellung, ganz peinlich. Hier iſt im Augenblicke des Eindruckes an keinen künſtlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich ſehe, ich höre ein Thier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorſeele gehörte dazu, um ein Stück auszuhalten, in welchem dieſe Idee, dieß Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer dieſen beiden: daß ich entweder illudiret werde, oder nicht. Iſt das erſte, iſts auch nur ein Augenblick, daß ich den Schauſpieler verkenne, und einen zuckenden, ſchreienden Gequälten ſehe; wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den künſtlichen Betrüger, der ſich mir zum Vergnügen, dem Augenſcheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr ſehen, ſo bald der Betrug ſchwindet, ſo bald er wirklich würget. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr ſehen, ſo bald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwert ſtürzen ſehe, ſo bald er mit zerſchlagnem Fuſſe da liegt. Der Anblick Philoktets iſt meinem Geſichte unausſtehlich, ſobald ich es denke, daß er der leidende Philoktet iſt. Blos eine Fechterſeele kann in dieſer Illuſion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem ſterbenden Fechter, ſtudiren wollen: wie viel Seele noch in ihm ſey? Blos ein Unmenſch kann, nach der Fabel von Michael Angelo, einen Menſchen kreuzigen, um zu ſehen, wie er ſtirbt.

Leſſing mag ſagen *, daß "nichts betrüglicher ſey, „als allgemeine Geſetze für die Empſindungen geben „zu wollen.„ Hier liegt das Geſetz in meinem un-

* p. 42.

mittelbaren Gefühle ſelbſt, und zwar in dem Gefüh=
le, das am weiteſten von allgemeinen Gründen abge=
het, das mir, als einem ſympathiſirenden Thiere,
beiwohnt. So bald der leidende Körper Philoktets
mein Hauptaugenmerk iſt, ſo bleibts, „daß * je
„näher der Schauſpieler der Natur kommt, deſto
„empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden
„müſſen.„ Ein Meer unangenehmer Empfindungen
wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe
miſcht ſich dazu. Die Vorſtellung des künſtlichen
Betruges — iſt durch die Illuſion geſtört; ich habe
nichts, als den Anblick eines Zuckenden, mit dem
ich beinahe mit zucke, eines Wimmernden, deſſen
Ach! mir das Herz durchſchneidet. Es iſt kein
Trauerſpiel mehr, es iſt eine grauſame Pantomi=
me, ein Anblick, Fechterſeelen zu bilden: ich ſuche
die Thüre.

Nun aber laſſet uns den zweiten Fall ſetzen, daß
der griechiſche Schauſpieler mit aller ſeiner Skevo=
poiie und Deklamation das Geſchrei und die Verzu=
ckungen des Schmerzes nicht bis zur Illuſion brin=
gen könne (etwas, das Leſſing nicht zu behaupten
getrauet **,) geſetzt alſo, daß ich ein kalter Zuſchauer
bleibe: ſo kann ich mir ja keine widerlichere Panto=
mime gedenken, als nachgeäffte Zuckungen, brüllen=
des Geſchrei, und, wenn die Illuſion vollkommen
ſeyn ſoll, einen üblen Geruch der Wunde. Kaum

* p. 32. ** p. 49.

würde alsdann der theatraliſche Affe Philoktets zum Zuſchauer ſagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: "ich weiß! du haſt es alles nichts „geachtet; weder mein Geſchrei, noch der üble Geruch „wird dir Eckel erregt haben.*" Bei einer widerlichen und zum Unglücke nicht täuſchenden Pantomime iſt dies unvermeidlich.

Ich ſchlage die Literaturbriefe** auf, und finde den Erſten ihrer Verfaſſer an gründlicher Philoſophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er unterſucht, "warum die Nachahmung des Ekels „uns nie gefallen könne, und giebt zu Urſachen an, „weil dieſe widrige Empfindung nur unſre niedere „Sinne trifft, Geſchmack, Geruch und Gefühl: die „dunkelſten Sinne, die nicht den geringſten Antheil „an den Werken der ſchönen Künſte haben: weil „zweitens die Empfindung des Ekels widrig werde, „nicht durch die Vorſtellung der Wirklichkeit, wie „bei andern unangenehmen Eindrücken, ſondern unmittelbar durchs Anſchauen: und weil endlich in dieſer Empfindung die Seele keine merkliche „Vermiſchung von Luſt erkennet. Er ſchließt alſo das „Ekelhafte ganz von der Nachahmung der ſchönen Künſte, und den höchſten Grad des Entſetzlichen von „der pantomimiſchen Vorſtellung im Trauerſpiele aus, „weil theils die Täuſchung hierinn ſchwer wäre,

* Sophokl. Philokt. Akt 4. Scen. 1.

** Litt. Br. Th. 5. Br. 82 = 84.

„theils auch die Pantomime auf der tragiſchen Schau„bühne nur in den Schranken einer Hülfskunſt blei„ben müßte.„ Ich wollte, daß der philoſophiſche D. ſich über meinen Vorwurf erklären möchte: denn der körperliche Schmerz Philoktets hat mehr als einen dieſer Gründe wider ſich. Seine Täuſchung kann nur den dunkelſten Sinn, das thieriſche Mitgefühl, erregen: die Empfindung darüber iſt allemal Natur, und niemals Nachahmung: ſie hat nichts Angenehmes mit ſich: ſie iſt kaum der Illuſion fähig: ſie macht die tragiſche Bühne zur Pantomime, die, je vollkommner ſie wäre, um ſo mehr zerſtreuete. Schlechthin kann alſo der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerſpiels ſeyn.

Und iſts doch bei Sophokles Philoktet, bei einem Meiſterſtücke der Bühne! “Wie manches, „ſagt Leſſing*, würde in der Theorie unwiderſprech„lich ſcheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen „wäre, das Widerſpiel durch die That zu erweiſen!„ Ich glaube, ſchwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwiderſprechlich iſt, und nicht blos ſo ſcheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unſern unerkünſtelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe, die ſich Leſſing giebt, Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beide brauchen es nicht: und wenn ſie es brauchten, wenn des So-

* Laok. p. 33.

phokles Hauptzweck wäre, durch die Aeußerungen des körperlichen Schmerzes ſeinen tragiſchen Endzweck zu erreichen: ſo hätte Leſſing mit allem, was er Gutes ſagt, wenig geſagt.

Aber Sophokles, das tragiſche Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen, dieſen Zweck zu erreichen, und gieng ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißrathen konnte, und den Leſſing, wie es ſcheint, von einer Nebenſeite geſehen. Ich muß aus dem vorigen Eindrucke, den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erſte Begriff von Philoktetes iſt der Begriff eines Verlaſſenen, Kranken, Elenden, von Menſchen verrathenen Einſiedlers, eines Robinſon Cruſoe, deſſen jammervolle Höle uns gezeigt wird: dieſe Situation ſetzt Leſſing mit der ihm gewöhnlichen Stärke aus einander.

2. Der Elende ſoll noch einen neuen Streich von der Liſt ſeines alten Feindes leiden: hier ſchwillt unſere Theilnehmung, und der Contraſt zwiſchen Ulyſſes und Neoptolemus macht die ganze Scene menſchlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unſer Herz: ſie ſingen ſein Elend in vollem Maaße. Wie begierig ſind wir nun, den Mann zu ſehen, der hier in der wüſten Inſel eine beſondere Scene ſpielt, und auf den neues Unglück lauert. In dieſem ganzen Akt iſt noch kein Philok-

Philoktet zu ſehen: noch weniger die Vorſtellung von ſeinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in dieſem Akt dreierlei Vorſicht, uns erſt auf Philoktet lange vorzubereiten, ehe er auftritt: das Schwerſte und Untheatraliſche in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen: unſer Herz und unſre Phantaſie ihm zu ſichern, damit wir erſt — auch nur ſeinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieſer noch nicht genug vorbereitet wäre, muß den wilden Mann ein fern her murmelndes Ach anmelden, das ſich nähert, und —

1. Nun ſind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt ſie Sophokles ſo ganz hinter der Scene? Erſt muß er ihn nicht blos vor Verachtung ſichern, ſondern ſeinem ganzen erſten Anblicke nach, iſt Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht, warum Leſſing dieſen erſten Eindruck, in dem der Held erſcheint, nicht verfolget; wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt ſehen wir dulden. Mitten unter verbiſſenen Schmerzen ſteht und ſpricht der Menſchenfreund, Grieche, Held — warum hat Leſſing das Intereſſe nicht mehr entwickelt, das er als Grieche, als ein theilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechiſcher Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn ſympathiſiren, als man ſchon geſtimmet iſt.

2. Und noch zeigt er eine große Seite. Der

eben jezt Flehende hört Ulyſſes neuen Verrath, und wie iſt der flehende Elende plözlich in einen Helden verwandelt!

3. In einen Helden, der gegen ſeine Feinde noch der ungedemüthigte Stolze bleibt: Originalzug der griechiſchen Größe, "Liebe gegen die Freunde, un„wandelbarer Haß gegen die Feinde!„* Und wer anders, als ein Redlicher, kann Neoptolem ſeine Pfeile und ſein Leben ſo großmüthig anvertrauen? — Ein ſolcher Mann iſt nicht blos auf alle Wege vor Verachtung geſichert: er hat unſer ganzes Herz.

4. Das Chor bereitet uns auf die Scene des Elendes, und iſt offenbar in dem Tone der Ehrfurcht gegen einen Helden, der da duldet, der ſo lange geduldet hat, nicht, der da ſchreiet. — Wie wenig, wie wenig iſt doch alſo der Philoktet des Sophokles ſeinem Hauptzuge nach auf der Bühne der, den Leſſing gewohnt iſt, als den Gräßlichen zu charakteriſiren, noch iſt er immer der große duldende Held: und das in zween langen Auftritten!

Und beinahe fängt die Idee von ſeinem Elende, und von dem Verſprechen des Neoptolemus an zu ſchwinden: und nun kommt der Anfall. Es iſt bloß ein Anfall, und ich weiß nicht, wie Leſſing die Wahl einer Wunde rühmt**, die doch keinen andern Vortheil bringen konnte, als ein ekles Ach fünf Akte lang zu dehnen! Sophokles wußte was beſſers

* Laok. p. 43. ** p. 33.

zu wählen — eine kurze Anwandlung. Sie legt er in die Mitte des Stücks zur Auszeichnung: ſie kommt plötzlich; um ſo eindrücklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht blos als eine ſchleichende Krankheit: ſie kommt ruckweiſe, um durch ein Anhalten den Zuſchauer nicht zu ermüden: ſie ſchweift in Raſerei aus, um den Zuſchauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden: ſie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Geſprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet: ſie endet ſich in einem ruhigen Schlafe, und der läßt uns erſt Zeit zu überdenken, was Philoktet ausgeſtanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen, als wenn man ihn blos für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes halten, und das ganze Stück nicht mehr verkennen, als wenn Philoktet da ſeyn ſollte, um über eine Wunde zu ſchreien und zu heulen. Der Anfall iſt vorüber, und nach ſo wenig, als vor — — doch ich mag ja keinen Commentar über Sophokles ſchreiben — wer urtheilen will, leſe!

So kann alſo Winkelmann ſeinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreien wohl nie, und am wenigſten bei Homer der Charakterzug eines Helden geweſen ſeyn! So iſt wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoktets, um Theilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Drama! So hat das Schauſpiel gewiß

ſeine eigne ſchöne Natur, und genaue Grenzen zwiſchen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe handelnder, dichteriſcher Gemählde nennen! Wer könnte uns über dieſe Materie beſſer belehren, als — der Verfaſſer des Laokoon und der Dramaturgie ſelbſt, wenn er ſich „über das Maas der Pantomime in der Tragödie, über die eigne ſchöne Natur des Drama, und über die beſondern Grenzen zwiſchen Mahlerei und Schauſpiel beſonders erklärte?

6.

Der große Winkelmann hat uns die ſchöne griechiſche Natur ſo meiſterhaft gezeiget, daß wohl keiner, als ein Unwiſſender und Fühlloſer, es leugnen wird, "ihr Hauptgeſetz in der bildenden Kunſt ſey „Schönheit geweſen.„ Deß ohngeachtet dünkt mich noch die erſte Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen ſo hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierinn den Preis abzulaufen? Leſſing giebt auch ein Supplement * dazu, da er uns den Griechen, im Gegenſatz mit dem Kunſtgeſchmack unſerer Zeit, als einen Künſtler zeiget, der der Kunſt nur enge Grenzen geſetzt, und ſie blos auf die Nachahmung ſchöner Körper eingeſchränket: "ſein Künſtler ſchil„derte nichts, als das Schöne.„

Nichts, als das Schöne? Nun ja! mein Leſer,

* Laokoon p. 9-22.

ich habe die weiſen Erinnerungen und Einſchränkungen geleſen, die man wider dieſen Leſſingſchen Satz ſehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Leſſing erſt verſtehen, ehe man ihn widerlegt. Will er ſagen, daß die Griechen nichts Häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünſche an einem andern Orte * die Worte weg: "die Griechen haben nie eine „Furie gebildet.„ Denn gienge ſein Satz ſo weit: ſo hätte Klotz noch in jeder ſeiner künftigen Schriften Gelegenheit, ein Beiſpiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Meduſen u. ſ. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß, der etwa ein Muſeum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Geſetz gehabt, häßliche Figuren auch ſchön zu bilden, weil, was gebildet werde, ſchön ſeyn müſſe? Ich weiß, daß man ihn auch ſo verſtanden, und alsdann die liebe Meduſe ſtatt Alles angeführt; allein auch dies iſt nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verſtehe ihn ſo: es ſey bei den Griechen kein herrſchender, kein Hauptgeſchmack geweſen, das Erſte beſte zu ſchildern und zu bilden, um blos durch die Nachahmung Werth zu erhalten, blos durch Aehnlichkeit ſich als Künſtler zu zeigen: ſondern hier habe ihr Geſchmack das Schöne zum Hauptgegenſtande gemacht, um nicht blos mit leidigen Geſchicklichkeiten zu prahlen. Und in dieſem

* Laok. p. 16.

Verſtande bleiben folgende Beſtimmungen ja von ſelbſt eingeſchloſſen.

Um von einem herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man nicht jede einzelne Beiſpiele: denn die Pauſons, Pyreicus und andre Rhyparographen, ſo lange ſie nicht Schulen ziehen, und dieſe mit andern, mit den Schilderern der Schönheit, noch nicht um den Vorzug ſtreiten dürfen, hindern nichts.

Um von einem herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, muß man die Worte eines Geſetzgebers,* eines politiſchen Philoſophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen: denn ſie ſagen, was da ſeyn ſollte, nicht was da iſt.

Die beſten Zeugen eines herrſchenden Geſchmacks ſind die öffentlichen Kunſtwerke, die Anordnungen der Obrigkeit: und da Leſſing auch vorzüglich auf dieſe geſehen, ſo lehrt man ihn ja nichts neues, wenn man ſich vernehmen läßt: ** der griechiſche Künſtler ſchilderte nichts als das Schöne — " Entgegengeſetzte Zeugniſſe der Schriftſteller und „Beiſpiele der Künſtler beſtimmen mich, dieſer „Beobachtung engere Grenzen zu ſetzen, und ſie „blos auf öffentliche Denkmäler einzuſchränken.„ Ich denke, daß das Leſſings erſte Quelle geweſen,

* Laokoon p. 11. not. b. wo Leſſing die Worte Ariſtoteles anführet.

** Klotz Geſchichte der Münzen p. 41. 42.

und er ſucht ja vielleicht Anordnungen, wo ſelbſt keine ſind.*

Um von einem herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabſicht geweſen, oder der Geſchmack der Religion nicht geändert werden konnte. Leſſing macht ſich dieſe Einſchränkung ſelbſt,** und ſie iſts, die ſeinen Satz ſo mildert, daß, ich geſtehe es, er freilich durch ihn ſo viel oder ſo wenig bedeuten kann, als er will.

Um endlich vom herrſchenden Geſchmacke zu urtheilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, ſondern die, da der Geſchmack ſchon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erſcheint: im erſten Fall iſt noch kein Geſetz gegeben, im zweiten iſts eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deßwegen aber noch immer Landesgeſetz. — Und nach dieſen Beſtimmungen kann Leſſing allerdings feſt ſetzen: "daß bei den Alten die Schönheit das höchſte Geſetz „der bildenden Künſte geweſen.„

Allein bei welchen Alten? ſeit wann? wie lange? welche Unter- welche Nebengeſetze? und woher iſts bei den Griechen ſo vorzüglich, vor allen Nationen, höchſtes Geſetz geworden? Andre wichtige

* Laok. p. 12. das Geſetz der Thebaner εις το χειρον iſt mir noch zweifelhaft.

** Laok. p. 103.

Fragen, wo bei der letzten mir Winkelmann ſelbſt kaum ein Genüge thut.

Leſſing kömmt auf zwo Situationen, die hierinn einſchlagen: „daß bei den Alten auch die Künſte bür„gerlichen Geſetzen unterworfen geweſen, und was „die bildenden Künſte auf den Charakter einer Na„tion wirken können.„* Allein, über beides konnte er ſich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Geſetze über die Kunſt nicht blos, wie weit es Leſſing nimmt, erlaubt, ſondern nöthig geweſen — wie bei ihnen Kunſt und Poeſie und Muſik weit mehr zum Weſentlichen des Staats gehöret habe, als jetzt — wie der Staat alſo nicht ohne ſie, als ſeine damaligen Triebfedern, und ſie nicht ohne Staat haben ſeyn können — wie alſo die Wirkung der Nation auf die Kunſt, und der Kunſt auf die Nation nicht blos phyſiſch und pſychologiſch, ſondern auch großen Theils politiſch geweſen — wie bei den Griechen alſo aus ſo manchen Urſachen, und nicht blos ihres Nationalcharakters, ſondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Cultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke hat haben können, und mehr Eindrücke hat machen müſſen. Ein wichtiges Problem,** zu deſſen Auflöſung mehr als ei-

* Laok. p. 12. — 15.

** Ein Programm von Heyne, de caussis fabularum seu my-

nige Kenntniß der Griechen von der Oberfläche her, gehöret. Unſern gewöhnlichen Graeculis alſo, die jetzt nach dem Modegeſchmacke von nichts ſo gern, als von Kunſt, von Schönheit der Griechen ſprechen, iſt ein Gedanke hieran ſo wenig eingefallen, daß ſie alles glauben erklärt zu haben, wenn ſie von nichts, als einer gewiſſen feinen, ſchönen Empfindung der Griechen für die Kunſt und für die Schönheit, ſchwatzen; von einer Empfindung, die ſie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unſern deutſchen Neugriechen wieder auflebe. Alle Klotziſche Schriften ſind von dieſem ſüßen Geſchwätze voll: * denn freilich aus einer gewiſſen unnennbaren Empfindung, aus einem ſechſten Sinne für die Schönheit, kann man alles, was man will, ohne Kopfbrechen ausfinden. — Ein philoſophiſcher Kopf, wie Leſſing, konnte mit ſolcher qualitas occulta nicht zufrieden ſeyn: und welcher halbphiloſophiſche Kopf wird ſich denn damit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon! Wenn bei den Griechen Schönheit das höchſte Geſetz der Kunſt war: ſo mußten gewaltſame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künſtler entweder gemieden, oder her-

thorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge gethan, als die ganze Philoſophie des Banier; wie überhaupt dieſer würdige Kenner der Alten von ſeinen Griechen das Schwerſte gelernt: ſtille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

* S. Klotz Geſch. der Münzen, p. 106. 107.

abgeſetzt werden: und Leſſing giebt davon die beſten Exempel. Indeſſen hat er Widerſpruch gefunden, und einer ſeiner Widerſprecher* iſt, wenn er jetzt einen Stein findet, der dafür, jetzt einen, der dawider zu ſeyn ſcheinet, auch im Wechſelfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leſer endlich nicht weiß, wie ihm iſt. Ob ſich hier nicht ein feſter Faden ziehen ließe?

Zuerſt alſo: der mythiſche Cirkel der alten Griechen war ohne Widerſpruch der Schönheit gebildet: ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptiſchen, allegoriſche Ungeheuer: noch, wie die perſiſchen und indiſchen, beinahe ohne Bild: noch, wie die hetruriſchen, traurige und unanſtändige Figuren; ſondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine beſſere Vorſtellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegrifs der Vollkommenheiten, als die menſchliche Geſtalt; und wiederum, welches zu beweiſen wäre, keine der Gottheiten war ſo charakteriſirt, daß ſie immer häßlich hätte gebildet werden müſſen, um das zu ſeyn, was ſie ſeyn ſollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern beſtimmet, und dieſe Dichter waren Dichter der Schönheit.

* Klotz Acta litter. conf. mit der Geſch. der Münzen, und dieſe mit der Schrift über die geſchnittenen Steine.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλιχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war: und der Dichter konnte ihn ſeinem Zwecke gemäß ſchildern. Wie aber der Künſtler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter ſehen, da ſein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was alſo natürlicher, als daß er zu dem ewigen Anblicke ſeines Kunſtſtückes den Anblick einer ſchönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernſt in ſein Geſicht ſchuf? — Nun kann es freilich, und inſonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben: allein, was thut dies? der Hauptbegriff bei Jupiter, ſelbſt wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernſt, ſchöne Größe; dies iſt ſeine bleibende Geſtalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn ſie um den Adonis trauret, raſet bei Moſchus fürchterlich: auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein iſt dieſe Raſerei, dies zänkiſche Geſicht, dieſer Zorn im Antlitze, denn wohl ihre beſtändige Miene, ihr nothwendiger Charakterzug? Nein! er iſt vorübergehend, er iſt eine vorbeiziehende Wolke: nun ſoll der Künſtler Venus, Apollo, Juno bilden; — will er nicht Unſinn oder Eigenſinn beweiſen, ſo wird er die Miene nehmen, die Venus, Apollo, Juno eigen iſt: in der ſie ſich zeigen würden, wenn ſie ihm zur Bil-

dung erſchienen, und dies iſt — eine Geſtalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythiſchen Cirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war: z. E. Meduſenköpfe, Bacchanten, Giganten, Silenen, Furien, u. ſ. w. Meduſa gehe voraus, denn Pallas trägt ſie auf ihrem mächtigen Schilde. Meduſe, iſt ſie eine Geſtalt, die nothwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur Eine Geſtalt wüßte, die im höchſten Grade fürchterliche? Die ſo viel über die himmliſche Bildung der Meduſe, als von einem Ich weiß nicht warum? und einer Paradoxie reden,* ſollten wiſſen, daß Meduſen dieſe Bildung eigenthümlich, daß ſie eine Reizende geweſen, die Neptun zur Liebe bewegt, und darüber von der jungfräulichen Minerve verwandelt worden.** Nun ſollte ſie der Künſtler bilden: zwo Geſtalten lagen vor ihm und er wählte — die ſchöne vor ihrer Verwandlung: aber um ſie als Meduſe zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um dieſe Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg, als mich "auf das beſondere „Gefühl der Griechen und Römer für die Schlan-

* Klotz Geſch. der Münzen, p. 46. 47.

** Pauſanias erzählt ihre Geſchichte noch bequemer für die Kunſt, v. Corinth. c. 11.

„gen„ zu berufen?* ein beſonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine ſchöne Meduſe ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduſe — ein blos ſchönes Geſicht geweſen; ſo und aus keinem Schlangenappetit mußte alſo der Künſtler dieſen Charakterzug brauchen. Und warum ſollte ers nicht? Wenn er die Schlangen in die Haare verſteckt, ſo können ſie zieren; und was an ihnen hervorblickt, iſt das was Häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dies Schreckliche gemäßigt, mit einem ſchönen Antlitze contraſtirt, iſt angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen, von der Macht der Göttinn, iſt alſo hier als Charakterzug nöthig, und zum vielfaſſenden Eindrucke tauglich: es erhebt die Schönheit. Meduſe alſo durfte nicht nothwendig ein Bild der Häßlichkeit ſeyn.

Und die Furien eben ſo wenig. Die Ehrwürdigen: ſo nannten die Athenienſer ſie, und ſo konnten ſie die Künſtler bilden: "weder an ihren „Bildniſſen, ſagt Pauſanias,** noch an den Abbil„dungen der unterirdiſchen Götter, die im Areopa„gus ſtehen, iſt was fürchterliches wahrzunehmen.„ Und wenn nicht an den Furien, an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen: wenn nicht an den un-

* Klotz Geſch. der Münz. p. 47. "Es iſt wahr, daß unſer „Gefühl über dieſen Punkt eben ſo verſchieden von dem Ge„fühl der Griechen und Römer iſt, als von der Empfindung „des Kannibalen„ u. ſ. w.

** In Attic. c. 28.

terirdiſchen Göttern; wenn nicht ſelbſt im Areopagus, dem ernſthafteſten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Gräuliche der Hauptcharakter ſeyn müſſen?

Ich darf alſo behaupten, daß alle mythiſche Figuren des Cirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beſtändigen Charakter gemäß, haben erſcheinen ſollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur nothwendigen Bildung haben durften. Selbſt bis auf den Schlaf und den Tod * erſtreckt ſich dies, die beide als Knaben, in den Armen der Nacht ruhend, vorgeſtellt wurden, und ſogar bis auf die hölliſchen Götter — ſchönes Feld von Vorſtellungen für den Künſtler, dem alſo ſeine Religion es wenigſtens nicht auflegte, zur Schande des Geſchmacks, und zum Eckel der Empfindung arbeiten zu müſſen. Da waren keine Bilder des Abſcheues, wie in der ſkandinaviſchen und andern nordiſchen Religionen: keine Fratzenvorſtellungen, wie in den Mythologien der heidniſchen Mittagländer: kein Knochenmann, der den Tod, kein Ungeheuer, das den Teufel vorſtellen ſollte, wie nach den Idolen unſeres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen,

* Laok. p. 121. Die Leſſing'ſche Erklärung des διεστραμμενους τους ποδας ſcheint dem Sprachgebrauche zu widerſprechen; und wenn es aufs Muthmaſſen ankäme, könnte ich eben ſo ſagen: "ſie ſchliefen mit über einander geſchlagnen Füßen," d. i. des einen Fuß ſtreckte ſich über den andern hin, um die Verwandtſchaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. ſ. w.

was den ſinnlichen, den bildſamen Theil der Religion anbetrift, die beſte Mythologie gehabt: ſelbſt die Kolonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja ſo häufige Vorſtellungsarten, Situationen, und Geſchichte ihrer Religion, die immer auch für den Künſtler widerliche Geſtalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt- doch als Nebenideen: wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie, die nichts als Geſtalten in ſeliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine todte, einförmige Mythologie geweſen. Genug aber, daß dies Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorſtellungen waren; bei ſolchen befand ſich der Dichter recht wohl und der Künſtler auch noch ſo unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E. der die Giganten unter ſeinem Wagen hat, kann und ſoll auf ſie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Geſtalten, ſeinen Blitz ſchleudern; aber dieſe Geſtalten ſind ja nicht der Hauptanblick: ſie ſind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet, und alſo da, das Majeſtätiſche in ihm zu vermehren; nicht alſo wider das Hauptgeſetz der Kunſt. Ein ſchöner Bacchus unter taumelnden Mänaden, und ausgelaſſenen, mit Pausbacken blaſenden, Bacchanten, unter Silenen und Satyrn, wird um deſto herrlicher und ſchöner erſcheinen. Die fürchterliche Meduſe auf dem Bruſtharniſche der Pallas, wird die nämliche Schönheit ihrer Göttinn

noch mehr erheben: denn hier iſt ſie nicht Hauptfigur, ſondern Zierrath der Kleidung. So Perſeus mit ſeiner Gorgone: Vulcanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter: ſo Cerberus unter den Füßen des majeſtätiſchen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geſchont, wenn man bedacht hätte, daß in einer Compoſition von Figuren auf eine Nebengeſtalt ja nicht das Hauptgeſetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechiſchen Göttern geſagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Herren, noch menſchlichen Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Kloſterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine ſich wegwerfende Demuth. Allein alſo, für ſich ſelbſt genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, inſonderheit, wenn er als Hauptperſon in ſeiner bleibenden Faſſung erſchiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hinderniß: ſeine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erſchüttert: freilich wird er nicht den ſtoiſchen Weiſen machen; aber die empfindliche Natur ſeiner Menſchheit, wird ſie ſeiner höhern Natur widerſprechen dürfen?

Hier ſtehe die Abſchilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn: warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat ſich, ſagt Plinius,* in den traurigen Phyſiognomien erſchöpft, ſo

* Lib. XXXV. Sect. 15.

ſo daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieß läßt Leſſing den Plinius ſagen,* und — — widerlegt alſo die von ihm gegebene Urſache mit Recht: denn es iſt wahr, "daß „mit dem Grade des Affekts ſich auch die ihm ent„ſprechenden Züge des Geſichts verſtärken; daß der „höchſte Grad die allerentſchiedenſten Züge habe, und „nichts ſey der Kunſt leichter, als dieſe auszudrük„ken.„ Plinius hätte alſo Unrecht, und der Schriftſteller** noch mehr Unrecht, der, ohne dieſe von Leſſing angegebene Urſache zu entkräften, dem Plinius glaubt, blos weil er idoneus auctor iſt. Aber wie, wenn Plinius dieß nicht geſagt hätte?

Plinius Stelle iſt dieſe: Timanthes cum moeſtos pinxiſſet omnes, praecipue patruum, et triſtitiae omnem imaginem conſumſiſſet, patris ipſius vultum velavit, *quem digne non poterat oſtendere.* Was ſagt nun Plinius? daß Timanth ſich an traurigen Phyſiognomien erſchöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? Nein! ſondern daß dieſe noch traurigere ſeiner nicht würdig geweſen wäre, daß er ihn in derſelben nicht würdig hätte zeigen können. Ich will dem Valerius Maximus*** folgen, wie er Timanths Gemählde angiebt: Kalchas erſcheint betrübt,

* Laok. p. 18. 19.

** Klotz act. litter. Vol. III. p. 291.

*** Valer. Maxim. lib. VIII. Cap. 11.

Ulyſſes traurig, Ajax ſtößt eben ein Ach! aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als ſtarr, ſinnlos, betäubt, die Züge des Geſichts eiſern angeheftet, oder — raſend: denn ſo äußert ſich, dünkt mich, der höchſte Affekt. Würde ſich da nun Agamemnon würdig zeigen? der Anblick eines Starrſehenden, iſt er würdig eines Vaters? kaum! und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajax, der traurige Ulyſſes, der betrübte Kalchas würden gerührter ſcheinen, als der ſtarre Vater ſelbſt. So erſcheine dieſer raſend? ein unnütz raſender Held, ein knirſchender Agamemnon iſt ein unwürdiger Anblick. Wenn Menſchen ſein Kind ertödten, ſo rette ers: er winde Kalchas das Opfermeſſer aus der Hand, und mache ſich nicht durch ſein Geſchrei, durch ſeinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fordert es das Wohl der Griechen; iſts einmal zugeſtanden; König, ſo wiſſe dich zu faſſen: und wenn dein väterlich Herz bricht, ſo — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz: ſo erſcheinſt du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotiſchen Helden.

Auch würdig der Kunſt des Mahlers? Mit dem Vorigen zuſammen; ob aber dieſer letzte Zweck der einzige und Hauptzweck geweſen? ob die ſchönen Raiſonnements eintreffen, die Leſſing dem Timanthes Schuld giebt,* "daß er die Grenzen ſeiner

* Laok. p. 19.

„Kunſt gekannt, daß er das Häßliche, das Verzer-
„rende im Geſichte Agamemnons gerne gelindert
„hätte; da es aber nicht angieng — ſo habe er ihn
„verhüllet. Die Verhüllung ſey eben ein Opfer,
„das der Künſtler der Schönheit gebracht habe;„
weiß ich nicht; wenigſtens konnte ihm das Opfer
nicht ſchwer werden, denn er brachte es aus fremden
Mitteln. Mehr als Ein Dichter* hatte ſchon im
Schauſpiele den Agamemnon verhüllet, und Ti-
manth durfte alſo nicht erſt mit ſich darüber vernünf-
teln. Er wäre frech geweſen, wenn er, was der
Dichter verhüllt hatte, hätte entblößen wollen, zu-
mal es auf ſeine Kunſt ſo ſehr zutraf. Warum ihn
aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen
Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhü-
ten, die ſich nicht mahlen ließe? ob um der Kunſt
ein Opfer zu bringen? Der Kunſt freilich; aber kaum
dem Pinſel des Timanthes, ſondern ſeinem eigenen
Schauſpiel, und der Grazie deſſelben! Nicht, als
wenn dieſe bei der Opferung eines Kindes einen ſtoi-
ſchen Helden forderte; ſo unmenſchlich iſt die grie-
chiſche Grazie nicht. Nicht, als wenn ſie einen be-
trübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht,
wenn es damit gethan wäre? Aber hier ſollte er den
höchſten Ton des väterlichen Schmerzes, und des
entſetzlichſten Jammers, ihn ſollte ein Held anſtim-
men, der zugleich König war, der dadurch die Grie-

* Z. E. Euripides in ſeiner Iphigenia, u. ſ. w.

Staatliche Bibliothek Bamberg

chen rettete, der ihnen die Opferung verſprochen hatte: dieſer alſo ſein Wort brechen, ſein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas Saures thun wollen? Er laſſe ſie opfern, er raſe nicht, wie ein Klageweib, vergebens umher: er wende ſein Auge ab, und weine väterliche Thränen: ſo erſcheint er — würdig des Königs und des Vaters, mithin auch würdig der theatraliſchen Grazie. Nur da dieſe einer andern Perſon, einer Clytämneſtra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrſcheinlicher manches hätte erlauben können, was ſie, in dieſer Situation, dieſem Agamemnon nicht erlaubte: ſo ſieht man, daß auch bei Euripides dieſe Verhüllung mehr ein Opfer für ſeinen Helden in dieſer Situation, als für den Helden abſolut, oder abſolut für die Grazie der Schauſpielkunſt geweſen; und daß die Grazie einer fremden Kunſt hier gewiß ganz beiſeite trete.

Indeſſen, wie es ſey: ſo bleibt Timanthes Gemählde, ſelbſt bis auf den ſchreienden Ajax deſſelben,* für Leſſing, und ſelbſt der raſende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Herkules, der ſeufzende Laokoon; und immer zehn Beiſpiele gegen ein

* Leſſing kann dem Valerius immer glauben, denn auf den ſchreienden Ajax fällt in dem Gemählde nicht das Hauptaugenmerk: und alſo auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve ſeines Satzes, der das Ganze der Compoſition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

gegenſeitiges beſtätigen ſeinen Satz, "wie ſehr die „griechiſchen Künſtler das Häßliche vermieden, und „wie ſorgfältig, auch in den ſchwerſten Fällen, „Schönheit geſucht.„ Sollte man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunſt auch über die Grenzen des Schönen, das Weſen derſelben haben ändern, und ihr ein neues Obergeſetz: "Wahrheit und Ausdruck,„ geben wollen?* oder ſollte dieſe Uebertragung über die Grenzen des Schönen nicht auch zu unſrer Zeit blos "Eigenſchaft des Geſchmacks „in der und jener Schule„ und alſo eine Kakozelie ſeyn, an der es den Griechen bei ihrem Pauſon und Pyreicus auch nicht fehlte? Die Frage wird ſich im Folgenden mehr ergeben. "Wenn man in einzelnen "Fällen den Mahler und Dichter (und alſo auch die „Kunſt zwoer Zeiten) mit einander vergleichen will, „ſo muß man vor allen Dingen wohl zuſehen, ob ſie „beyde ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob ſie „ohne allen Zwang auf die höchſte Wirkung ihrer „Kunſt haben arbeiten können.„ ** Und wer hat hier in einer freyern Luft geathmet?

7.

"Ein äußerlicher Zwang war bey dem alten „Künſtler öfters die Religion.„ Bacchus mit Hörnern iſt Leſſingen *** hier das erſte Beiſpiel, das ihn

* Laok. p. 10. 23. ** p. 162.

*** Laok. p. 103.

auch ſcheint auf dieſe ſo wahre Ausnahme gebracht zu haben. “Bacchus mit Hörnern! in der That, „ſagt Leſſing, ſind ſolche natürliche Hörner eine „Schändung der menſchlichen Geſtalt, und können „nur Weſen geziemen, denen man eine Art von „Mittelgeſtalt zwiſchen Menſchen und Thier ertheil„te.„ Und ſorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht ſeyn, ſeinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuſchaffen, als Leſſing für ſeinen ſchönen Bacchus beſorgt iſt.

Er erklärt ſie alſo zuerſt für einen bloßen Stirnſchmuck.* Und woher ein Stirnſchmuck? Aus der Stelle des Dichters —

> tibi cum sine cornibus adstas
> Virgineum caput est:

„Er konnte ſich alſo auch ohne Hörner zeigen, ſagt „Leſſing, und ſo waren die Hörner ein Stirnſchmuck, „den er aufſetzen und ablegen konnte.„ Wie? folgt dies letzte Alſo wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feierlichen Anrufung deſſelben? War Bacchus nicht ein Gott? der ſich alſo auch, wie andere Götter, in mehr als einer Geſtalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein ſchöner Jüngling, wie den Seeräubern Homers, erſcheinen konnte? Und hatte Bacchus dieß nicht blos mit andern Göttern gemein, ſondern zu einem ihm ei-

* Laok. p. 95.

genen Vorzuge, der Gott von tauſend Geſtalten (μυριομορφος) zu ſeyn, und alſo auch die unzählig vielen Beinamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatiſten, Nonnus u. a. geben? folgts da wohl aus der Stelle Ovids, daß Bacchus — — dadurch διμορφος, πολυμορφος, μυριομορφος werden könne, wenn er — — ſeine Hörner ablege, wie ohngefähr eine alte Jungfer ihre falſchen Zähne und Brüſte? armes Lob! — Einem frommen, chriſtlichen Ehemann mögen ſeine Hörner einen bloßen Stirnſchmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten: nicht dem mythologiſchen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus ſeyn, die mit hervorſprießenden Hörnern daſtehen, ſondern lieber Faunen: * denn "in der That ſind ſolche natürliche „Hörner eine Schändung der menſchlichen Geſtalt, „und können nur Weſen geziemen, denen man eine „Art von Mittelgeſtalt zwiſchen Menſchen und Thier „ertheilt.„ Mit ſolchen geziemenden Schlüſſen! als wenn Bacchus nicht oft genug dieſen und noch ungeziemendere Namen bekäme: als wenn er nicht oft genug κεραος, δικερως, χρυσοκερως, ταυρωπος, ταυρομετωπος, ταυροκερως, κερασφορος, gehörnt, zweigehörnt, goldgehörnt, ſtiergehörnt hieße! Kurz! die Hörner waren in gewiſſen Deutungen ihm weſentlich, und gehörten mit zu ſeiner heiligen Alle=

* Laokoon p. 104.

gorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menſchlichen Geſtalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen * ſeinen Tempeln nicht anders, als gehörnt, erſchienen, iſt wieder auf der andern Seite zu weit, und hat für Leſſing keinen Vortheil, als nachher ** ſeine Errathungskunſt zu üben, wo denn alle dieſe gehörnten Statuen Bachus geblieben ſeyn mögen, da wir jetzt keine haben? Mir dünkts genug, daß der bei den Dichtern vielgeſtaltige Bacchus auch bei den Künſtlern, auch in ſeinen Tempeln "in mancherlei Geſtalt" geweſen ſey: daß, nach der ältern allegoriſirenden Mythologie, dem Bacchus die Hörner ſehr bedeutend und alſo auch für den Werkmeiſter, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus ſeyn müſſen: daß in den beſſern Zeiten, da die Griechen ſelbſt vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die ganz ſchönen Statuen des Bacchus, inſonderheit in ſeinen Kunſtwerken, die beſten geworden; und ſo zerſtieben alle Widerſprüche von ſelbſt.

Ueberhaupt ſollte das mehr auf Kunſt und Dichtkunſt angewandt werden, was die zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene Religion auf beide gewirket. In den älteſten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten, Begriffe galten, wa-

* Laok. p. 103. ** p. 104.

ren freilich die Vorſtellungen der Götter oft unwürdig: und Jupiter ſelbſt ſchämte ſich nicht, mit beiderlei Geſchlecht, mit einem Beile, und in Geſtalt eines Miſtkäſers zu erſcheinen. Bald aber entwölkte ſich dieß allegoriſche Gehirn der Aegypter und Aſiaten in der freien griechiſchen Luſt: die unnützen Geheimniſſe und Deutungen in Mythologie, Philoſophie, Poeſie und Kunſt wurden unter den Griechen aus ihren verſchloſſenen Kammern auf offenen Markt getragen, und Schönheit fieng an, das Hauptgeſetz der Poeſie und Kunſt, nur bei jeder auf eigne Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmliſchen Genius, ward der Vater ſchöner Dichter und ſchöner Künſtler: und glücklich iſt das Land, dem in der ſinnlichen Poeſie und der noch ſinnlichern Kunſt, der Geiſt ſeiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrſamkeit und Cultur ſo wenig Zwang auflegt, als Griechenland in ſeinen ſchönſten Zeiten. Ich wundre mich, daß Winkelmann in ſeinen Schriften dieſe Abſtreifung fremder, alter, allegoriſcher Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeiget hat: es iſt ein Hauptknoten in dem Faden der Kunſtgeſchichte: "wie die Griechen ſo manche „fremde drückende Ideen in die ihnen eigne ſchöne „Natur verwandelt haben!„

Von hier aus gienge der ſicherſte Weg, um zwiſchen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit der Kunſt und Poeſie un-

beſchädigt durchzukommen: ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterſchied der dichtenden und bildenden Kunſt tauchen müſſen — alſo zurück zu unſern Prolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchſte Geſetz der bildenden Kunſt iſt: freilich, ſo muß Laokoon nicht ſchreien, ſondern lieber nur beklemmt ſeufzen: denn, wenn ſchon Sophokles zu ſeinem theatraliſchen Auftritt einen brüllenden Philoktet eben ſo ungereimt fand, als Leſſing den ſtoiſchen Philoktet findet: wie viel mehr der Künſtler, bei welchem ein Seufzer und ein Schrei des offenen Mundes ewig dauret.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermuthungen ausmachen zu wollen, wer den Andern nachgeahmet, ob der Künſtler den Dichter, oder der Dichter den Künſtler? führe ich nur Eins an, was Leſſing in dem Augenblicke* nicht beigefallen, daß es auſſer Piſander,** der nur als eine Quelle Virgils im Unbeſtimmten angegeben wird, Griechen gegeben, aus welchen Virgil den nähern Gegenſtand, die Geſchichte Laokoons ſelbſt, geſchöpft haben könne. Daß unter Sophokles verlohrnen Stücken auch ein Laokoon ſey, hat Leſſing ſelbſt angeführt,*** und Servius meinet, daß Virgil die Geſchichte Laokoons aus dem Griechiſchen des Euphorion ge-

* Laok. p. 50 — 67. ** p. 51. *** p. 8.

ſchöpfet. — Vermuthungen, die wenigſtens weiter bringen können, als der leere Name eines Piſanders, oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente, von Leſſing * auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden: denn was geht ſeine ganze Giganten-Erzählung unſern Virgil oder Laokoon an?

Quintus Calaber iſt ein ſpäter Schriftſteller, ein übertreibender Dichter, ein ſeynwollendes Original — mehr Umſtände braucht es nicht, ihm bei dieſer Sache den Zutritt eines Zeugen ſtreitig zu machen. Er dichtet bei ſeinem Laokoon ſo weit in die Welt hinein, daß die dichteriſche Fabel kaum mehr Fabel bleibt: ſie wird ein abentheuerliches Rieſenmährchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die Liſt der Minerva fallen ſoll; was brauchts die ganze Macht Jupiters, Neptunus und Pluto's? Warum müſſen ſeine unſchuldigen Augen verblinden? warum muß er raſen? Etwa um noch blind und verſtockt fortzufahren in ſeinem Rathe, und alſo als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erſcheinen? — Etwa weiter durch dieſen verſtockten Rath noch erſt die neue Verbrecherſtrafe der Drachen zu verdienen — Was brauchts den gutgeſinnten Patrioten erſt in einen Himmelsſtürmer, in einen tollen Verbrecher umzuſchaffen, und nachher gar — Un-

* Laok. p. 52.

ſchuldige für ihn leiden zu laſſen? Dem Laokoon ſelbſt geſchieht nichts von den Drachen: ſeine armen unſchuldigen Kinder werden ergriffen, und zerfleiſcht, — abentheuerliche, abſcheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zuſammenordnung und dichtenden Verſtand!

Ich bleibe alſo bei Virgil und dem Künſtler. Virgil mag aus Piſander, aus Euphorion, und woher es ſey, geſchöpft haben: ſo ſchöpfte er als Dichter, als epiſcher Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete alſo auch dieſe Erzählung in ein epiſches Gewand: er goß ſie in eine Art von Neuhomeriſcher Form; und in ſolcher Geſtalt tritt ſie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftſteller,* der ſich die Mühe gegeben, Virgil mit den Griechen zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber, daß ihm in ſeiner Vergleichung bloß Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen ſind. Die Manier ſeiner Poeſie aus Homer und andern Griechen zu erklären, iſt ihm nicht eingefallen, ſonſt müßte ſich auch in dieſer Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen, der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermuthung, welche Stelle Homers Virgil nachgeahmet, etwas zu unſerm Zwecke thun.

* Virgilius collatione ſcriptor. graecor. illuſtratus opera et induſtria Fulvii Urſini. Antverp. 1567.

Aeneas mitten im Erzählen,* kommt auf die Geſchichte Laokoons, und ſiehe! —

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
objicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon. - -

Wem fällt nun nicht gleich bei Eröffnung dieſer Schlangenſcene der homeriſche Neſtor** ein, der auch eine ſolche Schlangenſcene mit einem ähnlichen ενθ' εφανη μεγα σημα eröffnet? Der Vorfall bei beiden iſt verſchieden; die Manier der Erzählung iſt völlig dieſelbe. Bei Homer erzählt der geſprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unſterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume ſich ein großes Wunderzeichen ſehen laſſen: ein rothgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter ſelbſt geſandt, ſchoß unter dem Fuße des Altars plötzlich hervor, ſchlang ſich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut, die zarte Brut eines Sperlings, auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern verſteckt, niſtete — acht an der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die winſelnden Kleinen; die Mutter aber — zwar flatterte ſie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch ſie ward am Flügel von ihm umſchlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geſchrei erwürgt, u. ſ. w. —

* Virg. Aeneid. lib. II. 199.

** Homer. Iliad. B. 305. — 326.

Mich dünkt, Virgil habe in der epiſchen Einkleidung des Laokoon Homer in Gedanken gehabt; nur daß er das Epiſche ſo verſtärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemahltes Bild ward, — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünſchte.

In Homer ſind alle Griechen ſchon in Erwartung: rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unſterblichen beſchäftigt, und alſo in der Faſſung, auf ein himmliſches Zeichen zu merken, ſobald es erſchiene. Bei Virgil iſt alles unſtät, zerſtreut, auf den griechiſchen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erſcheinen, und was für ein Geräuſch, was für ein Plätſchern im Meer müſſen ſie machen, ehe ſie bemerkt werden! Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meeres herab: in ungeheure Ringe geſchlungen, (mich ſchaudert es zu ſagen!) liegen ſie auf der See und ſtreben gemeinſchaftlich ans Ufer. Mitten aus den Fluthen hebt ſich ihre Bruſt empor: über die Waſſer ragen ihre blutrothen Kämme: ihr übriger Körper iſt mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt ſeinen unmäßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entſteht ein Geräuſch bei ſchäumender See, und ſchon ſind ſie am Ufer: ihre Augen funkeln, ihre Zungen zün   geln, ziſchen — welch entſetzlich lange Vorbereitung, ſo epiſch, ſo mahleriſch, daß — ich nicht

weiß, wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemähldes, den Homer mit einem Worte vollendete! und wie iſt die ganze Schilderung mit ſolchen ausgemahlten Nebenzügen überladen — beinahe ein untrügliches Wahrzeichen, daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer ſeiner Phantaſie geſchrieben. Wäre dieß, wie würde er ſich ſo lange bei ihrem Heranplätſchern, und noch länger bei ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Dieſe ſind ihm das Hauptaugenmerk: ſie kommen ihm immer von neuem ins Geſicht, und er ſchaudert nie mehr, als wenn er an dieſe unermäßlichen Windungen und Umſchlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmet haben; entweder nun einem Kunſtwerke, oder, welches mich wahrſcheinlicher dünkt, dem Gemählde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verrathen, wenn er mit gar zu künſtlicher Hand pinſelt, und Nebendinge am ſorgfältigſten vollendet. Eben daher wage ichs zu ſagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet, als die Seele. Mit allem Vorplätſchern der Schlangen thut ſie nichts, als uns zerſtreuen und betäuben: mit allen Windungen derſelben um Laokoon, die hier ſo genau angezeigt werden, wird unſer Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt: wir vergeſſen, auf ſein Geſicht zu merken, und auf die Seele, die in demſelben ſpre-

che: endlich zeiget ſich dieſelbe — aber durch ein wüſtes Geſchrei, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit - -

freilich, "ein erhabener Zug für das Gehör," wie ich Leſſingen gern zugebe; * aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat ſich ſo ſehr in die Windungen ſeiner Schlangen verſchlungen, daß er eins, und zum Unglücke das Hauptſtück, vergißt: Laokoon ſelbſt, und ſeine Angſt und den Zuſtand ſeiner Seele: Züge, die Homer ſogar bei ſeiner jungen Sperlingsbrut, und bei ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns alſo ein Bild nicht fürs Auge, und noch minder blos "erhabne Züge fürs Gehör," ſondern ein Bild in die Seele mahlet. Ich weiß nicht, wie Leſſing ſich im Lobe Virgils ſo lange ** bei den Nebenzügen, "Windungen der Schlangen," u. ſ. w. aufhält, die bei dem Mahler und Bildhauer gewiß, aber nicht bei dem Dichter, weites Lob verdienen. Ja, wenn Virgil zum Vorbilde eines Künſtlers gearbeitet hätte! Iſt das aber nicht wider den Zweck des ganzen Leſſing'ſchen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachſehend iſt, wird er gegen Petron zu ſtrenge, *** da ſich doch die

* Laok. p. 30.

** Laok. p. 59. — 66.

*** p. 54. 55.

die meiſten dieſer Vorwürfe ſicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und geſtehe gern zu, daß aus ſeiner Beſchreibung Laokoons kein Funke poetiſches Genie hervorblitze: muß aber darum das Gemählde, das er beſchreiben will, muß die ganze Gallerie von Gemählden zu Neapel nur in ſeiner Einbildungskraft exiſtirt haben? Warum das? Etwa, weil ein Romanſchreiber kein Hiſtorikus ſeyn darf? ſeyn darf! freilich nicht; aber auch nicht, daß ers nicht ſeyn müßte; nicht ſeyn könnte? zumal die ſchlechten Romanſchreiber. Sie erſetzen uns das durch eingeſchaltete Geſchichte, was ihre Phantaſie brüchig läßt: ſie liefern uns halbhiſtoriſche Romane, oder romanhafte Halbgeſchichte: der Abt Terraſſon, mit dem Diodor von Sicilien bei Hand, ſeinen Sethos, und andre einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geſchichte. Sollte ſich nun nicht Petron auch zu dieſer Klaſſe bekennen? Sehr wahrſcheinlich: und eben von dieſer Vermiſchung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geſchichte und Phantaſie rührt auch die große Verſchiedenheit des Urtheils, welches die Kunſtrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft iſt ſpielend, trocken, gezwungen; und die Kinder, die ſie hervorbringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber ſein Urtheil, die oft eingeſchalteten hiſtoriſchen Züge über den verderbten

Zeitgeſchmack, ſind fein, ſind lobwürdig. Mir wirds alſo ſehr glaublich, daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter ſeyn wollte, ſeine Beſchreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines wirklichen Gemähldes, wohl habe aufſtutzen wollen: daß das Gemählde von Laokoon wohl irgend wo anders, als in der Phantaſie Petrons exiſtirt habe. Und wenn es exiſtirt hätte? — Nun! ſo treffen auch Leſſings kritiſche Streiche auf Petron diesmal einen Unrechten, und ſein Arkanum, den Styl eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm diesmal unzuverläßig werden. Hat Petron ein Gemählde geſchildert: was eher, als daß ſein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er dieſe Nebenideen auch übertreiben konnte? Iſts, daß er im Bilde das Geräuſch der Schlangen gleichſam zu hören glaubte: iſts, daß er ein Gemählde der Kinder Laokoons, ſich zu Tode ängſtigend, antraf: ſo waren ihm, dem Verſificator einer mahleriſchen Schilderung, dem Nachahmer des Gemähldes, dieſe Figuren Augenmerk genug, um mit dem Pinſel zu wetteifern, um dieſe Nebenideen der Phantaſie, aber Hauptideen des Auges im Gemählde, beſtmöglichſt zu verſchönern. Die Größe der Schlangen wiederum, in deren Schilderung ſich Virgil verliebt hat, war nicht ſein Hauptaugenmerk: denn ſie konnte es nicht im Gemählde ſeyn, wo man die Größe aus dem Geräuſche in den Wellen gleichſam nur ſchließen mußte. Die ganze Schilderung

Petrons iſt eine Zuſammenhäufung ſichtbarer Ideen: warum alſo nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemähldes? und alsdann nicht ſo ſicher ein Beiſpiel und eine Probe von der ſchülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unſicherer eine erſte Probe, die auf alle gälte. So ſklaviſch ſie iſt: ſo bleibt doch gegen ſie ein Quintus Calaber noch nicht eben der beßre* Dichter und Kenner der Natur: und ſo unendlich ſie hinter Virgil zurückbleibt, ſo iſt doch auch dieſer in ſeiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er iſt Nachahmer Homers, und zeigt dieß in den ſo weit verſtärkten und verſchönerten Nebenzügen, daß das Ganze verſchwindet.

Was würde hieraus folgen? Dies, daß, wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer ſeine Geſchichte, er habe ſie aus Piſander, Euphorion, Sophokles geſchöpft, nach ſeiner Art verändert habe, und daß alſo der Künſtler neben ihm aus eben dieſer Quelle habe ſchöpfen, und doch in der Vorſtellung von ihm abgehen können, wenn er auch blos dem griechiſchen Buchſtaben gefolget wäre.

Geſetzt alſo, er hätte den verlohrnen Laokoon des Sophokles vor ſich gehabt: welche Idee hätte ihm die Sophokleiſche Muſe geben müſſen? Sophokles, ein ſo weiſer Dichter des Theaters, der zuerſt auf demſelben gleichſam Sittlichkeit und Anſtand veſt=

* Laok. p. 57.

ſetzte, der hierinn vielleicht einzig und allein das rechte Maas traf; Sophokles, der bei ſeinem Philoktet die Leiden des Körpers ſo ſehr in Leiden der Seele zu verwandeln wuſte — wie wird er ſeinen Laokoon geſchildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geſchreies? Ein vortrefliches Mittel, das Trommelfell des Ohres, aber nicht unſer Herz zu rühren. Gewiß wird er beſſere Wege an unſer Herz geſucht, und alſo auch Laokoons Schmerzen und Geſchrei mit der Waage des richteriſchen Genies zugewogen haben, mit der er ſie dem Philoktet zuwiegt. Nun laſſet einen weiſen griechiſchen Künſtler von einem weiſen griechiſchen Dichter dieſen Gegenſtand geborgt, laſſet ihn die Manier des theatraliſchen Gemähldes genutzt, und vom Sophokles den leidenden Laokoon ſo gelernt haben, als Timanthes vom Euripides die weiſe Verhüllung Agamemnons lernte: ſo dünkt mich, ich ſähe die Wage des Ausdrucks eben auf dem Punkte, auf dem ſie bei dem Laokoon des Künſtlers ſchwebet. Das Maas des Seufzers iſt ihm zugewogen. "Der Schmerz, welcher ſich in allen „Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und „den man ganz allein, ohne das Geſicht und andre „Theile zu betrachten, an dem ſchmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe ſelbſt zu empfinden glaubt; „dieſer Schmerz, ſage ich, äußert ſich dennoch mit „keiner Wuth in dem Geſichte, und in der ganzen „Stellung. Er erhebt kein ſchreckliches Geſchrei,

„wie Virgil von ſeinem Laokoon ſingt; die Oeff„nung des Mundes geſtattet es nicht: es iſt viel„mehr ein ängſtliches und beklemmtes Seufzen, wie „es Sadolet beſchreibt. Der Schmerz des Körpers „und die Größe der Seele ſind durch den ganzen „Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, „und gleichſam abgewogen. Laokoon leidet, aber er „leidet, wie des Sophokles Philoktet: ſein Elend „gehet uns bis an die Seele; aber wir wünſchten, „wie dieſer große Mann das Elend ertragen zu „können.„ Ich kenne nichts würdigers, als dieſe Worte, und der römiſche Dichter, der Nachahmer Homers, kommt alſo gar nicht ins Spiel.

Ich ſehe, daß ich bisher blos in kritiſchen Materien aufgeräumt habe, welche Leſſing ſeinem Laokoon zum Grunde legen wollen, füglich aber auch, dem Hauptinhalte ſeines Buchs unbeſchadet, hätte auslaſſen können. Es iſt Zeit, meine Leſer, aus dem kritiſchen Schutte hinweg, zu dieſem Hauptinhalte ſelbſt näher hinan zu führen.

9.

Den erſten Unterſchied zwiſchen Poeſie und der bildenden Kunſt ſucht Leſſing* in dem Augenblicke zu erhaſchen, in den die materiellen Schranken der Kunſt alle ihre Nachahmungen binden. Dieſer Augenblick alſo könne nicht fruchtbar genug

* Laok. p. 24.

gewählet werden: und ſey dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun ſind ſchon alle Kunſtrichter gekommen, die über die Grenzen der Künſte nachdachten; aber der Gebrauch, den Leſſing macht, gehört ihm. Iſt nämlich die Kunſt an einen Augenblick gebunden, bleibt dieſer Augenblick: ſo wähle ſie nicht das Höchſte in einem Affekt: ſonſt weiß die Einbildungskraft kein Höheres: ſie drücke auch nichts Tranſitoriſches aus; denn dies Tranſitoriſche wird durch ſie verewigt.

Nichts hingegen nöthige den Dichter, ſein Gemählde in einen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede ſeiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Urſprunge auf, und führe ſie durch alle mögliche Abänderungen, bis zu ihrer Endſchaft. Jede dieſer Abänderungen, die dem Künſtler ein ganz beſondres Stück koſten würde, koſte ihm einen einzigen Zug u. ſ. w. Das Kennzeichen ſelbſt iſt, wie geſagt, längſt angegeben; Leſſing macht aber dies angegebene Kennzeichen praktiſch.

Nichts Uebergehendes alſo wähle die Kunſt zum Augenblicke ihres Gegenſtandes: * aber was iſt denn eigentlich, was in der Natur nicht tranſitoriſch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erſcheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet;

* Laok. p. 25.

alles in der Welt iſt an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechſelung, Wirkung iſt die Seele der Natur. Metaphyſiſch alſo — doch wir wollen hier nicht metaphyſiſch, ſinnlich wollen wir reden: und im ſinnlichen Verſtande, nach der Erſcheinung unſrer Augen, giebt es da nicht unabläßige, daurende Gegenſtände genug, die alſo die Kunſt nachahmen ſoll? Allerdings, es giebt ſolche; und dies ſind gewiſſermaßen alle Körper, und zwar ſo fern ſie Körper ſind. Dieſe, ſo abwechſelnd ihre Zeitfolgen und Zuſtände auch ſeyn mögen; ſo ſchnell auch jeder Augenblick ihres Seyns ſie ändere: ſo geht er doch nicht unſern Augen vorüber; für dieſe kann alſo der Künſtler Erſcheinungen liefern: er ſchildere Körper, er ahme nach die bleibende Natur.

Wenn aber dieſe bleibende Natur auch zugleich todte Natur wäre? wenn das Intranſitoriſche eines Körpers eben von ſeiner Unbeſeeltheit zeugte? Alsdann, dies bleibende Intranſitoriſche des Gegenſtandes zum Augenmerke der Kunſt ohne Einſchränkung gemacht — was anders, als daß mit dieſem Grundſatze der Kunſt auch — ihr beſter Ausdruck genommen würde? Denke man ſich einen ſeelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen man wolle, er iſt vorübergehend. Je mehr er eine menſchliche Leidenſchaft charakteriſiret; um ſo mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zuſtand der menſchlichen

Natur, und um ſo mehr “ erhält er durch die Ver„längerung der Kunſt ein widernatürliches Anſehen, „das mit jeder wiederholten Erblickung den Ein„druck ſchwächt und uns endlich vor dem ganzen „Gegenſtande Ekel oder Grauen verurſacht.„ Die Einbildungskraft habe noch ſo viel Spielraum, noch ſo viel Flug: ſo muß ſie doch endlich einmal an eine Grenze ſtoßen, und unwillig wieder zurück kommen; ja, je ſchneller ſie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick ſey, um ſo eher kommt ſie zum Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie ſagen kann, wenn ich ihn zum dritten, viertenmal noch lachend ſehe: du biſt ein Geck! ſo gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh ſagen können: nun ſo gehe doch fort, was ſteheſt du? — Und ſo viel Urſache ich habe, einen ſchreienden, einen unabläßig ſchreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden; ſo viel Urſache werde ich, nur etwas ſpäter, finden, auch den ſeufzenden Laokoon überdrüßig zu werden, weil er noch immer ſeufzet. Endlich alſo auch den ſtehenden Laokoon, daß er immerhin ſtehet, und ſich noch nicht geſetzet hat: endlich auch eine Roſe von Huiſum, daß ſie noch blühet, noch nicht verweſet iſt: endlich alſo jede Nachahmung der Natur durch Kunſt. In der Natur iſt Alles übergehend, Leidenſchaft der Seele und Empfindung des Körpers: Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers: jeder Zuſtand der wandelbaren endlichen Natur. Hat

nun die Kunſt nur einen Augenblick, in den Alles eingeſchloſſen werden ſoll: ſo wird jeder veränderliche Zuſtand der Natur durch ſie unnatürlich verewigt, und ſo hört mit dieſem Grundſatze alle Nachahmung der Natur durch Kunſt auf.

Nichts iſt gefährlicher, als eine Delikateſſe unſeres Geſchmacks in einen allgemeinen Grundſatz zu bringen, und ſie in ein Geſetz zu ſchlagen: ſie giebt alsdann zu einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Leſſing wollte den höchſten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildſäule ausſchließen; gut! Er gab aber davon die Urſache, daß dieſe Leidenſchaft tranſitoriſch* wäre; nicht ſo gut! Er machte endlich aus dieſer Urſache einen Grundſatz: die Kunſt drücke nichts aus, was ſich nicht anders, als tranſitoriſch, denken läßt: und dies verführt am weiteſten. Mit ihm wird die Kunſt todt und entſeelt gemacht, ſie wird in jene faule Ruhe verſenket, die nur den Kloſterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte: ſie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Urſache einer ſo grauſamen kritiſchen Arznei? Weil eine tranſitoriſche Erſcheinung, ſie möge angenehm, oder ſchrecklich ſeyn, durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen bekomme, daß mit jeder wiederholten Erblickung** — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wie-

* Laok. p. 25. ** p. 25.

derholte Erblickung! wer wird auf dieſe rechnen? Wer wird ſich in ſeiner Jugend ein Vergnügen verſagen, weil es endlich mit jedem wiederholtem Genuſſe ſchwächer werden müßte? wer mit ſich ſelbſt hadern, mit ſeiner Empfindung zanken, ſtatt ſich ungeſtört dem angenehmen Jetzt zu überlaſſen, ohne an die Zukunft zu denken? ohne aus dieſer ſich ſelbſt Schatten hervor zu rufen, die die Freuden von uns ſcheuchen? Alle ſinnliche Freuden ſind bloß für den erſten Anblick, und für ihn allein ſind auch die Erſcheinungen der ſchönen Kunſt. "La „Mettrie, der ſich als einen zweiten Demokrit mah„len laſſen, lacht dir nur die erſten male, da du ihn „ſieheſt: du betrachteſt ihn öfter, und er wird aus „einem Philoſophen ein Geck: aus ſeinem Lachen „wird ein Grinſen.„ Es kann ſeyn! aber wenn dieſer lachende Demokrit auch nur für den erſten Anblick gebildet ſeyn wollte? Wie nun? war bei dieſem erſten Anblicke ſchon ſein Lachen nicht anders, als verächtlich und widerlich; ward ſogleich dadurch der Philoſoph ein reſpektiver Geck, und ſeine Demokritmiene ein Grinſen: ſo iſts freilich ſchlimm für ihn und den Künſtler. Das Lachen hätte unterbleiben ſollen; aber — nicht ſeiner permanenten Dauer, ſondern ſeines verächtlichen widerlichen Anblickes willen. War dies aber nicht: dünkt dich nur nach öfterm Beſuche der lachende Philoſoph ein Geck — delikater Freund! ſo bilde dir ein, du habeſt ihn

noch nicht geſehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht ſeinen erſten Anblick: und noch weniger forme ein Geſetz, daß künftig kein Philoſoph lachend gemahlt werden ſolle, weil das Lachen was tranſitoriſch ſey. Jeder Zuſtand in der Welt iſt ſo mehr oder minder tranſitoriſch. Sulzer* hat ſich mit geſenktem Haupte, mit einem vom Finger unterſtützten Kinne, und mit tiefer philoſophiſcher Miene echen laſſen. Nach Leſſings Grundſatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philoſoph, wirſt du bald deine Aeſthetik ausgedacht haben? ſtirbt dir nicht dein geſenkter Kopf, und dein erhabner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirſt du ſeufzen? So oft ich dich ſehe, iſt dir noch die Bruſt beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein tranſitoriſcher Augenblick, ein Seufzer, iſt bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die ſchreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules, und jede Figur in der mindeſten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zuſtande des Körpers iſt alsdann widernatürlich verlängert: denn keine derſelben dauret ja ewig. So wird, wenn die vorſtehende Meinung Grundſatz würde, das Weſen der Kunſt zerſtört.

Es kann alſo auch nicht als Urſache gelten, warum die Kunſt keine Höhe des Affekts ausdrücken müßte: es iſt nicht Delikateſſe, ſondern Eckel des Geſchmacks.

* Samml. vermiſcht. Schr. Th. 5.

Jedes Werk der bildenden Kunſt iſt, wenn wir uns die Eintheilung Ariſtoteles gefallen laſſen, ein Werk und keine Energie: es iſt in allen ſeinen Theilen auf einmal da: ſein Weſen beſteht nicht in der Veränderung, in der Folge aufeinander, ſondern im Coexiſtiren neben einander. Hat alſo der Künſtler es dem erſten, aber ganzen und genaueſten Anblicke, der eine vollſtändige Idee liefern muß, vollkommen gemacht; ſo hat er ſeinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig: es iſt ein Werk. Es ſteht auf einmal da, und ſo werde es auch betrachtet: der erſte Anblick ſey permanent, erſchöpfend, ewig, und blos die menſchliche Schwachheit, die Schlaffheit unſrer Sinne, und das Unangenehme des langen Anſtrengens macht, bei tief zu erforſchenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertſte Mal des Anblicks nöthig; darum aber ſind alle dieſe Male doch nur Ein Anblick. Was ich geſehen habe, muß ich nicht wieder ſehen, und wenn mir etwas nicht durch das vollſtändige Eine des Anblicks, ſondern nur die Abwechſelung, durch die Wiederholung deſſelben widerlich wird, ſo liegt es nicht an der Kunſt, ſondern an dem Ueberdruß meines Geſchmacks. Kann dieſer nun einen Grundſatz der Kunſt bilden? kann er auch nur eine tüchtige Urſache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich alſo bei Leſſing dieſe Urſache, als Urſache, als Geſetz weg, und denke damit genug

zu haben, daß der höchſte Affekt dem erſten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichſam zu enge, folglich in der Kunſt wenigſtens als Hauptanblick zu vermeiden ſey. Wenn die Wirkung der Kunſt ein Werk iſt, zu Einem, aber gleichſam ewigen Anſchauen gebildet: ſo muß dieſer Eine Anblick auch ſo viel Schönes für das Auge und ſo viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieſer bildenden Kunſt, das ſie vor allen andern Künſten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchſtes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantaſie die ſtille Ruhe des griechiſchen Ausdrucks: denn beide ſind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen ſeligen Anblicks zu erhalten.

"Wie kommts, fragt ein Philoſoph des Schö„nen*, daß es nur in der Mahlerei und Bildhau„erkunſt eine Idealſchönheit, ein aliquid immenſum „infinitumque giebt, das ſich die Künſtler in der „Einbildung zum Muſter vorſtellen, und in der „Dichtkunſt nicht?„ Ich glaube nicht, daß er ſich dieſe Frage von Seiten der Kunſt durch die Bemerkung aufgelöſet, „daß in den ſchönen Künſten das „Idealſchöne am ſchwerſten zu erreichen ſey„, denn die Frage bleibt dieſelbe: „warum muß denn ein ſo „ſchweres Ziel erreichet ſeyn?„ Aus keiner Urſache,

* Litt. B. Th. 4. p. 285.

glaube ich, als weil die Kunſt nur Werke liefert, die Einen Augenblick vorſtellen, und zu einem großen Anblicke gebildet ſind: die alſo ihren Augenblick ſo annehmlich, ſo ſchön machen müſſen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung deſſelben verſunken, gleichſam ruhe, und das Maaß der vorübergehenden Zeit verliere. Die ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechſelung der Augenblicke wirken, die Energie zum Weſen haben müſſen keinen einzelnen Augenblick ein Höchſtes liefern, nie auch unſere Seele in dieß augenblickliche Höchſte verſchlingen wollen; denn ſonſt wird eben die Annehmlichkeit geſtört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechſelung dieſer Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur alſo als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieſer Augenblicke, Zuſtände und Handlungen, eine Inſel, ein abgetrenntes Höchſtes, ſo geht das Weſen der energiſchen Kunſt verlohren. Iſt aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunſt nicht ſo, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, ſo iſt ihr Weſen auch nicht erreicht. Bei Körpern iſt dieſer einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und ſofern die Seele durch den Körper wirken ſoll, iſts die hohe griechiſche Ruhe. Dieſe iſt zwiſchen der todten Unthätigkeit, und zwiſchen der aufgebrachten übertriebnen Wirkung mitten inne; die Einbildungs-

kraft kann auf beide Seiten weiter hinſchweben, und hat alſo in dieſem Anblicke der Seele die längſte Unterhaltung. Todte Unthätigkeit ſchneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur iſt todt, wer will ſie erwecken? Das Uebertriebne im Ausdrucke kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantaſie; denn wer kann ſich über das Höchſte noch etwas Höheres gedenken? Aber die Ruhe des griechiſchen Ausdrucks wieget unſre Seele nach beiden Seiten hin: und in ihrem Anblicke ſtellen wir uns zugleich das ſtille Meer vor, aus dem ſich dieſe ſanfte Welle der Bewegung und Leidenſchaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle ſich mehr hübe? wie wenn aus dieſem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenſchaft würde? wie würden ſich alsdann die Fluthen thürmen, und der Ausdruck aufſchwellen! — Welch weites Feld der Gedanken liegt alſo in dem Anblicke der ſanften Ruhe des griechiſchen Ausdrucks!

Ich glaube, von zweien Problemen den Grund in dem Weſen der Kunſt gefunden zu haben. Warum iſt bei der bildenden Kunſt das höchſte Geſetz Schönheit? Weil ſie neben einander wirket, ihre Wirkung alſo in einen Augenblick einſchließet, und ihr Werk für einen ewigen Anblick erſchaffet. Dieſer einzige Anblick liefere alſo das Höchſte, was ewig veſt hält in ſeinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit iſt

indeſſen noch nicht befriedigend: durch unſer Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgeſtellte Schönheit blicke alſo auch eine Seele durch. In welchem Zuſtande dieſe? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längſte Anſchauen verſchaffen kann. Und welches iſt der? Kein Zuſtand der faulen Ruhe, der giebt mir nichts zu denken: kein Uebertriebnes im Ausdrucke: dieß ſchneidet meiner Einbildungskraft die Flügel: ſondern die ſich gleichſam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe, die uns zu beiden Seiten hinſchauen läßt, und alſo einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf dieſe Art generaliſiren ſich die Begriffe des Unterſchiedes von ſelbſt, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poeſie, ſondern von Künſten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine unterbrochne Energie wirken. Was von der Poeſie gilt, wird, in dieſem Betrachte, auch von Muſik und Tanz gelten; denn auch dieſe wirken nicht für einen Anblick, ſondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunſt macht: ſie haben alſo durchaus andre Geſetze. Es heißt alſo auch nicht, den römiſchen Dichter Laokoons erklärt, wenn ich anführe *, daß ſein clamores horrendos ad ſidera tollit kein ſchiefes ſchreienſ-

des

* Laok. p. 30.

des Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweiſe: denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder war dieſer Zug ſeines Gemähldes ewiger Anblick, im mahleriſchen Verſtande. Aber wie? wenn ſeine ganze Schilderung, die ich als ein Gemählde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zuſtand des Laokoon zeigte, als der in dieſem Schreie liegt: bleibt alsdann nicht auch im Gemählde des Dichters dieſer Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den virgilianiſchen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andre Art hat er bei ſeinem Schmerze ſeine Seele nicht gezeigt. Nun ändert ſich der Geſichtspunkt. Es muß aus dem Weſen der Poeſie, aus dem energiſchen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieſer Zug von Laokoon, dieſe einzige Aeußerung ſeiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft, Hauptfigur, bleibender Eindruck werden ſollte? Nicht genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ſey; (wenn ich einen Zug für das Gehör verſtehe) es muß auch dem Dichter daran gelegen ſeyn, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantaſie zu machen. Iſt dies nicht, ſo hat der Dichter, wenn ich gleich kein ſchönes Bild verlange, doch auf mich ſeinen ganzen Eindruck verfehlt —

Es iſt nicht mein Zweck, dies bei Virgil zu unterſuchen. Ich habe Winkelmann gerechtfertigt,

der (vielleicht nur gar hiſtoriſch) ſagen kann: "der „Laokoon des Künſtlers ſchreiet nicht, wie der Lao„koon des Virgils.„ Ich habe die Urſache, die Leſſing giebt vom Unterſchiede beider Künſte, geprüft, und auf das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem ſich die bildende, und keine andre Kunſt zeige. Ich wollte, daß Leſſing in ſeinem ganzen Werke dieſen Unterſchied des Ariſtoteles zwiſchen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte: denn alle ſeine Theilunterſchiede, die er angiebt, laufen doch endlich auf dieſen Hauptunterſchied hinaus.

10.

Wie kann der Dichter dem Künſtler, und der Künſtler dem Dichter nachahmen? Ich glaube, daß der Unterſchied, den Leſſing bei den Gattungen ihrer Nachahmung macht*, ſchon in unſrer Sprache liege, und alſo auch in der Auseinanderſetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen, heißt, wie ich glaube, den Gegenſtand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weiſe von dem andern entlehnen, dieſen oder einen ähnlichen Gegenſtand zu behandeln.

Um in dieſen Unterſchied einzudringen, ſucht Leſſing** einen Gegner auf, mit dem er ſtreite, und dieß iſt Spence. Spence war freilich ein rathen-

* Laok. p. 78. 79. ** p. 80.

der Kopf voll Alluſionen und Aehnlichkeiten: ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm genug, Anſpielung und Nachahmung zu finden, und ich geſtehe gern, daß ſich ſein Werk ſelten über ein Verzeichniß von Parallelſtellen der Dichter (zwar leider! nur der römiſchen Dichter,) und der Künſtler (und doch meiſtens griechiſcher Künſtler) erhebe. Indeſſen ſpielt ihm Leſſing einen böſen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, welche alten Schriftſtellen aus der Vergleichung mit Kunſtwerken zuwüchſen, und in ſeinen Noten dieſe nützlichen Erläuterungen faſt ſämmtlich widerlegt. Sind alſo nützliche Erläuterungen bei Spence von dieſer Art, oder ſind dies gar die einzigen: ſo danke ich für Spence.

Ich weiß aber nicht, ob Leſſing in Allem, was er gegen dieſe Erläuterungen ſagt, ſo ungetheilt Recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis & haſtâ
Pendentisque Dei perituro oſtenderet hoſti.

und Addiſon glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht beſſer, als durch Werke erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter ſchwebet, und alſo über ihr gleichſam hanget. Noch bin ich für die addiſonſche und ſpenciſche Erläuterung nicht eingenommen: was hat aber Leſſing dagegen *? daß

* Laokoon p. 83.

es ein Hyſteron proteron von Juvenal ſeyn würde, von der Wölfinn und den jungen Knaben zu reden, und dann erſt von dem Abentheuer, dem ſie ihr Daſeyn zu danken haben. “Bei einem Dichter, bei einem ſatyriſchen Dichter zumal, wie viel hat da wohl ein Hyſteron proteron auf ſich?„ Doch ſo mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, ſondern unſre ihm angepaßte Erklärung retten. Erſt zeige man mir, wo das Hyſteron proteron ſtecke! “In den erſten rauhen Zeiten der Republik zerbrach „der Soldat die koſtbarſten Becher, die Meiſter„ſtücke griechiſcher Künſtler, um eine Wölfinn, ei„nen kleinen Romulus und Remus, einen hangen„den Mars auf ſeinen Helm zu ſetzen.„ Dieß iſt Juvenals Gedanke, und wo das Hyſteron proteron in ihm? Der römiſche Soldat iſt ein ſammlender Name, ein nomen collectivum: und ſein Helm ſteht für alle römiſche Helme; auf einen konnte dieß, auf einen das geſetzt werden; und ſo gut die Wölfinn, und die beiden Kleinen am Felſen, als der hangende Mars, wäre an ſich ein Emblem des römiſchen Urſprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus ſolchem Urſprunge entſtandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein Paar Beiſpiele angeführt, die aus einer Geſchichte hergenommen, zu dem Emblem einer Sache neben einander ſtehen, ja aber unter ſich kein Ganzes ausmachen ſollen. Wie ſo aber zu dem Emblem einer Sache?

„Man ſage, fragt Leſſing *, ob eine Schäferſtunde „wohl ein ſchickliches Emblema auf dem Helme eines „römiſchen Soldaten geweſen?„ Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferſtunde allein, ſondern das Bild des göttlichen Urſprunges der Römer, des Urſprunges, auf welchen der Soldat ſtolz war als ein Römer. Es war nicht die Ueberraſchung der Rhea, ſondern die Stunde, die dem Stifter Roms das Leben gab: alſo ſo unpaſſend nicht auf den Helm eines Römers, der ſeinen Mars auch in dieſer pendenten Stellung nicht verabſcheute, und auch in ihr ſo ungern nicht ſein Abkömmling ſeyn mochte, den ſie eben zum Römer machte — —

Ich habe geſagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten ſeyn können: warum aber müßte es ein Hyſteron proteron ſeyn, wenn ſie auch neben einander auf Einem Helme geweſen wären? nur in verſchiedne Gruppen getheilt, wovon der Dichter ein Paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römiſchen Urſprungs darauf Raum gefunden: ſo ſchnitze ſie der Künſtler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber ſchwebt auch Mars, fährt Leſſing fort **, wirklich? und es iſt viel, wie weit ſein Grübelndes Zweifeln geht. “Mag auch Spence recht geſehen, recht haben ſtechen laſſen, und — — die Münze

* Laok. p. 83. ** p. 54.

auch gehabt haben?„ Es iſt hart, muß ich Leſſingen nachſagen, es iſt hart, in einer ſolchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen: zumal es mehr bekannte Münzen von dieſer Art giebt.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung. * “Ein ſchwebender Körper, ohne „eine ſcheinbare Urſache, durch welche die Wirkung „ſeiner Schwere verhindert wird, iſt eine Ungereimtheit, von der man in den alten Kunſtwerken kein „Exempel findet.„ Nun! ſo weit hätte man es doch nicht führen dürfen! Mars, in dem gegenwärtigen Falle, iſt ja nichts minder, als ein ſchwebender Körper, ein ohne ſcheinbare Urſache ſchwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo iſt dies alles unſer Mars? Es iſt ein ſich herabſenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde ſucht, oder mit Shakeſpears ſchönem Ausdrucke vom Merkur, der mit ſeinem Fuße den Hügel küſſet. Auf einem Kunſtwerke von ſo wenigem Umfange denkt ja niemand, daß dieſer herabſchwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er ſich durch die Luft geſtürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen: wie es alſo ſey, daß er noch ſo glücklich

* Laok. p. 85.

herabkomme — hieran denkt niemand, denn er ſieht Mars nur ſo fern, als er die Erde betritt. Es iſt das Niederſenken, wie von einem ſanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu ſeyn, oder ſich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müſſen: die ſanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künſtler ſie ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinſatz iſt alſo hier kaum an ſeiner Stelle, und in der Weite, die ihm Leſſing giebt, leidet er Einſchränkung. Es muß ein Körper ſehr augenſcheinlich nicht ſchweben, ſondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen, wenn ſein Anblick die Wahrſcheinlichkeit der Augen beleidigen ſoll: und wie ſelten iſt dies auf einer Münze, auf einem geſchnittenen Steine, und auch wohl noch ſelten in Gemählden, und der Wahrſcheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrſätze der Bewegung abgeholfen. Was ſollen doch, wenn man ſo genau rechnen wollte, die kleinen Flügelchen an den Füßen Merkurs, bei dem gewaltigen Schwunge, in welchem er ſich, z. E. in einem farneſiſchen Gemählde von Caracci zeigt, machen ſie denn den Abſchwung wahrſcheinlicher, als ein Mars, der auf die Erde hinſchwebet? Was ſollen alsdann die homeriſchen Götterpferde, die zwiſchen der Erde und dem ſternbeſäeten Himmel mit einem Sprunge ſo viel beſchreiten, als der Hirt abſieht, der vom Gipfel des höchſten

Gebirges in den ſchwarzen Ocean ausſchauet — was ſollen dieſe, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht giebt, wenn man nach der Mechanik beſtimmen wollte? Nun aber laſſet Apollo, Diana, Luna, Juno, Minerva, und wer von den Himmliſchen mehr Geſellſchaft machen wolle, in ihrem Luftwagen ſich fortſchwingen: zeiget ſie uns der Künſtler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Abſenken: ſo vergeſſen wir gern das Ungeheure der Luft, die wir überdem hier nicht in ihrem Umfange ſehen können. Wir brauchen kein Leitband, das die ſich abſenkende Figur an ein Geſtirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kaklogallier, welches bei Swifts Reiſe in den Mond auf der erſten Wolke übernachtete — —

Noch minder thut mir die verbeſſerte Lesart Leſſings zu dieſer Stelle Genüge: — — ſie iſt geſuchter und metaphyſiſcher,* als alle vorige Lesarten; und kurz! ſollte in Spence nicht mehr Vorrath zu Erläuterung der Alten ſeyn, inſonderheit, wenn ein beſſerer Kopf die Spenciſchen Compilationen von Parallelſtellen nutzte? Aber entfernt bleibe ihm die Grille, daß die Dichter bei jeder kleinen Aehnlichkeit ein Kunſtwerk kopirt haben müſſen. Leſſing widerlegt ſie in einigen Beiſpielen,** und bei manchen hätte auch aus dem innern Baue der dich-

* Laok. p. 87. ** p. 90. 91.

teriſchen Schilderungen erwieſen werden können, daß ſie aus der Phantaſie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künſtlers, gefloſſen, weil ſie ſich ſonſt dem Dichter anders hätten vorſtellen müſſen.

II.

Es können kritiſche Betrachtungen nicht leicht nutzbarer ſeyn, als wenn Leſſing gegen Spence über den Unterſchied diſputirt,* in welchem dem Künſtler und Dichter Götter, geiſtige und moraliſche Weſen, erſcheinen: hiegegen wird in und auſſerhalb der Mauren von Troja, ich meine in Poeſie und bildender Kunſt, geſündigt.

Götter und geiſtige Weſen. "Dem Künſtler „ſind ſie nichts als perſonificirte Abſtrakta, die be„ſtändig die ähnliche Charakteriſirung behalten müſ„ſen, wenn ſie erkenntlich ſeyn ſollen: dem Dichter „ſind ſie handelnde Weſen.** Ich weiß nicht, ob dieſer Unterſchied ſo veſt, und beiden Künſten ſo weſentlich wäre, als er hier angegeben wird — und mich dünkt, daß ein Ich weiß nicht von dieſer Art, das nichts Geringeres als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften betrift, wohl eine kleine Aufmerkſamkeit verdiene.

Alſo ſind die Götter und geiſtigen Weſen dem Künſtler nichts als perſonificirte Abſtrakta? Freilich

* Laok. p. 113 — 118. ** p. 99. 100.

ſo lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmliſchen Weſens ſeyn ſoll, ſo ſind die daſſelbe charakteriſirenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete dieſe Figur, z. E. bei einem Gemählde, in Handlung, geſetzt die Handlung flöße auch nicht aus ihrem Charakter: ſo bald tritt die historiſche Mythologie in die Stelle der emblematiſchen: und die Geſtalt iſt nicht mehr durch das, was ſie iſt, ſondern was ſie thut, kenntlich. Leſſing giebt dies zu;* nur meint er, die Handlungen müſſen nicht ihrem Charakter widerſprechen; und aus dem Beiſpiele, das er giebt, ſehe ich, daß er in Unterſuchung dieſes Widerſpruchs ſehr fein iſt. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen giebt, könne freilich gebildet werden: denn hier bliebe ſie noch eine Göttinn der Liebe: ihr könne noch alle Anmuth und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttinn der Liebe zukomme: ſie werde vielmehr als ſolche, durch dieſe Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieſes Unterſchiedes nicht Leſſings Meinung.

Götter und geiſtige Weſen ſind dem Künſtler freilich perſonificirte Abſtrakta und Charakterfiguren, ſo lange er ſie allein, blos in einem ihnen gemäßen Anſtande, oder höchſtens in einer intranſitiven Handlung bilden ſoll, aber alsdann ſind ſie es nur aus

* Laok. p. 100, 101.

Noth, aus Muß, um kenntlich zu ſeyn. Venus, Juno, Minerva haben dieſe und keine andre Bildung der Schönheit, nicht als wenn dieſe immer ein innerer Charakterzug ihres abſtrakten Weſens wäre; genug, daß ſie ein von Dichtern einmal beliebtes und veſtgeſeztes äußeres Kennzeichen dieſer Gottheit iſt. Ich verſtehe mich nicht genug auf den abſtrakten Begriff der Liebe, daß ich wiſſen könnte, ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da ſey, weil ſie nothwendig das Abſtraktum der Liebe charakteriſire? ob, z. E. das ὑγρον ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu dieſem Begriffe ſo unentbehrlich ſey, als auf der andern Seite die majeſtätiſche Bruſt der Juno, und die ſchlanke Taille der Diana, und die unſchuldige Miene der Hebe, zu dieſem Begriffe eben hinderlich ſeyn müßte. Ich habe nie die Mythologie, als ein ſolch Regiſter allgemeiner Begriffe ſtudirt, und bin allemal in die Enge gerathen, wenn ich geſehen, wie Andre ſie am liebſten auf ſolche Art angeſehen.

So viel iſt einmal gewiß, daß Dichter, und keine andern, die Mythologie erfunden und beſtimmt haben, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Gallerie abſtrakter Ideen, die ſie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichteriſchten Geſchichten Homers, wenn ich mir ſeine Götter, nach

Damms Lehrart, nur als handelnde Abſtrakta betrachten wollte? Es ſind himmliſche Individuen, die freilich durch ihre Handlungen ſich einen Charakter feſtſetzen, aber nicht da ſind, um dieſe und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterſchied. Venus kann immer die Göttinn der Liebe ſeyn; nicht aber alles, was ſie bei Homer thut, geſchieht deswegen, um die Idee der Liebe in Figur zu repräſentiren. Vulkan mag ſeyn, was er will, wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht, iſt er nichts als — ihr Mundſchenke.

Ich ſchließe alſo: daß Götter und geiſtige Weſen "bei dem Dichter nicht blos handelnde Weſen „ſind, die über ihren allgemeinen Charak„ter noch andre Eigenſchaften und Affek„ten haben, welche nach Gelegenheit der „Umſtände vor jenen vorſtechen können, wie Leſ„ſing ſagt;*„ ſondern daß dieſe andern Eigenſchaften und Affekten, kurz! eine gewiſſe eigne Individualität ihr wahres Weſen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieſer Individualität abgezogen, nur ein ſpäterer, unvollkommener Begriff ſey, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun ſchließe ich weiter. Wenn alſo in der Mythologie und Geiſterlehre der älteſten Dichter der in-

* Laok. p. 99.

dividuelle, oder hiſtoriſch handelnde Theil vor dem charakteriſtiſch handelnden das Uebergewicht behält: und eben dieſe Dichter doch die urſprünglichen Stifter und Väter dieſer Mythologie und Geiſterlehre geweſen; ſo ſey die bildende Kunſt, ſo fern ſie mythologiſch iſt, blos ihre Dienerinn. Sie entlehnt ihre Geſchöpfe und Vorſtellungen, ſo fern ſie ſie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur alſo, und mithin meiſtens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Geſtalten bilden, fordert es das Mangelhafte, die Gränze, nicht aber das Weſen der Kunſt, die Perſonen mehr charakteriſtiſch, als individuell auszudrücken: denn ſonſt verirren ſie ſich in die Menge hiſtoriſcher Perſonen, und laufen Gefahr unkenntlich zu werden.

So bald es aber dem Künſtler die Gränzen ſeiner Kunſt verſtatten dem Dichter zu folgen; ſogleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, ſein Recht wieder, und die Anordnung des Kunſtwerks wird, dem Urſprunge mythologiſcher Ideen gemäß, dichteriſch. Blos um das Unkenntliche zu vermeiden, ſchränkte er ſich auf die abſtrakte Idee ein; Noth und Dürftigkeit war ſein Geſetz: iſt aber dies Geſetz — dieſe Furcht gehoben; kann er auf andere Art hoffen kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorſtellung; verbeut das Weſen ſeiner Kunſt dieſe andere Art der

Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieſelbe gar einen Zweck, den er durch die abſtrakte Idee nicht erlangen konnte: ſo hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie iſt eigentlich ein Land dichteriſcher Ideen, und auch wenn ſie der Künſtler bildet, wird er Dichter.

Und bei dieſem ganzen Privilegium des Künſtlers, worauf kommt ſein unumſchränkter Gebrauch an? Auf das Wort: Handlung. Kann der Künſtler, z. E. der Mahler, ſeinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Perſonen gruppiren, die gemeinſchaftlich eine poetiſche oder hiſtoriſche Situation kenntlich und ſchön vorſtellen können; o ſo vergeſſe er ſicher die innere und äußere Charakteriſtik ſeiner Götter, die ihm ſonſt einzeln nothwendig waren. Immerhin laſſe er auch ſeine Handlung dem abſtrakten Charakter ſichtlich widerſprechen: immerhin mahle er uns auch eine auf ihren Kupido zürnende Venus; denn wenn ſie auch in dieſem Augenblick nicht die Liebe ſelbſt bliebe, ſo bleibt ſie doch, was ſie urſprünglich iſt, die Göttinn der Liebe, die Mutter des Kupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in mahleriſche Handlung bringen: ſo rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: "was ſchläfſt du, Cytherea, auf „purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückſelige, zeuch „Trauerkleider an, und ſchlage an deine Bruſt, und „klage der ganzen Welt: er iſt nicht mehr, der ſchö-

„ne Adonis!„ Und immerhin wollen wir auch Adonis ſehen, wie ihn der Dichter ſieht: “Er liegt, der „ſchöne Adonis liegt ausgeſtreckt auf dem Gebirge. „Ein mörderiſcher Zahn hat ſeine zarte Hüfte ver„letzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er: ſchwar„zes Blut rinnt über den Leib, der blendender iſt, „als Schnee. Das Licht ſeiner Augen verliſcht: die „Lippen erblaſſen: Adonis ſtirbt.„ Stirbt Adonis etwa, als die Idee ehelicher Liebe und Glückſeligkeit und Schönheit? Trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maſke zu zeigen? Wird die letztere jedem geſunden mythologiſchen Auge deswegen hier kenntlich werden, weil ſie das Abſtraktum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemähldes iſt dichteriſch, iſt hiſtoriſch: ſind es auch die Figuren des Künſtlers? Jedesmal, daß er ſie dazu machen kann: wohl! ſo vergeſſe ich die abſtrakte Idee, die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorſtellen mußte. Kupido, der die Pſyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diane, die den Endymion beſucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verſpreche dem Künſtler, in dieſem Augenblicke keine perſonificirten Abſtrakta zu ſuchen, im Jupiter keinen Präſidenten der Götter, in Dianens Geſichte keine jungfräuliche Keuſchheit: in Venus kein ſchmachtendes Liebäugeln, und in Kupido keinen ſpielenden Verführer. Alle dieſe Weſen gehören dem Dichter,

und der Künſtler läßt ſie ihm, wo er ſie ihm laſſen kann.

Ich weiß nicht, wie enge dem Künſtler der mythiſche Cyklus werden müßte, wenn Leſſing ihm alle hiſtoriſche und dichteriſche Situationen unterſagte, ihm nur zuließe, in ihm perſonificirte Abſtrakta zu ſuchen, und jeden kleinen Widerſpruch, der in der Handlung gegen die abſtrakte Idee des Charakters (ein Idol der neueren Mythologiſten!) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunſt! du biſt in der Mythologie eine Gallerie einförmiger Ideen, abſtrakter Charakter!

"Wenn der Dichter Abſtrakta perſonificiret: ſo „ſind ſie durch den Namen, und durch das, was er „ſie thun läßt, genugſam charakteriſirt. Dem Künſt„ler fehlen dieſe Mittel. Er muß alſo ſeinen per„ſonificirten Abſtraktis Sinnbilder zugeben, durch „welche ſie kenntlich werden. Dieſe Sinnbilder hat „bei dem Künſtler die Noth erfunden; wozu aber „den Künſtler die Noth treibet, warum ſoll ſich das „der Dichter aufdringen laſſen, der von dieſer Noth „nichts weiß? Es ſey ihm alſo Regel, die Bedürf„niſſe der Mahlerei nicht zu ſeinem Reichthum zu „machen, und ſeine Weſen mit Sinnbildern der „Kunſt auszuſtaffiren. Er laſſe ſein Weſen han„deln, und bediene ſich auch poetiſcher Attribute„ — u. ſ. w. Wie gern, wie unermüdet hört man Leſ-

ſingen

ſingen ſprechen,* wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dies nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunſtcompoſition gelten? Der Mahler findet im Lande des Dichters perſonificirte Abſtrakte, die auch in ſeinem Gemählde durch das, was er ſie thun läßt, genugſam charakteriſirt ſind. Dem Künſtler Einer Figur fehlt dies Mittel: er muß alſo ſeinen perſonificirten Abſtraktis Sinnbilder geben, durch welche ſie kenntlich werden; aber dieſe Sinnbilder erfand bei ihm die Noth. Wozu alſo den Künſtler ohne Handlung die Noth trieb, warum ſollte ſich das der Künſtler mit Handlung aufdringen laſſen, wenn er von dieſer Noth nichts weiß? Es ſey ihm alſo Regel, auch das, was ſeiner Kunſt Bedürfniß iſt, im andern Fall, nicht zu ſeinem Reichthume zu machen, ſeine Weſen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, ſie, wo ſie als höhere Individuen in Handlung erſcheinen, nicht zu Puppen auszuſtaffiren, und am mindeſten es gar zum Hauptſatze ſeiner Kunſt zu machen: "mir ſind „die Perſonen der Mythologie nichts als perſonificirte „Abſtrakta, die beſtändig die ähnliche Charakteri„ſirung beibehalten müſſen, wenn ſie erkenntlich „ſeyn ſollen.„ Bei dieſem Grundſatz, was wird aus der Kunſt, wenn ſie Compoſitionen liefern ſoll? Eine Maskerade ſymboliſcher und allegoriſcher Puppen.

* Laok. p. 115. 116.

12.

Von Seiten der Dichtkunſt kann es keine nöthigere Lehre geben, als die:* der Dichter mache ſich die Bedürfniſſe der Mahlerei nicht zu ſeinem Reichthume: er ſtaffire die Weſen ſeiner Einbildungskraft nicht mahleriſch aus, laſſe ſie handeln, und auch die Attribute, womit er ſie bezeichnet, müſſen handelnd, poetiſch, nicht mahleriſch ſeyn. So dichten die alten Dichter: die neuern mahlen.

Unter den Römern in ihrer beſten poetiſchen Zeit iſt vor Allen Horaz ein Liebhaber von moraliſchen Weſen, von perſonificirten Abſtraktis; dieſe Perſonendichtung iſt mit ein Hauptſtrich ſeines Genies, und hat ſeine Oden ſehr verſchönert. Da eine ſolche moraliſche Perſon bei ihm gemeiniglich ſchnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt: ſo lieben wir den angenehmen Sylphen, die ſchöne Sylphide, die uns ſo gelegen vorüberrauſchet. Wie ſüß iſt ſein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern.

— Erycina ridens
quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde ſitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern; wenn der Tod mit ſei-

* Laokoon p. 116.

nem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Palläſte der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpocht, u. ſ. w.

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an ſolchen Perſonen-Dichtungen die reichſte iſt, und wo die perſonificirten Abſtrakta den Auslegern manche ſaure Viertelſtunde gemacht haben. Das Glück ſelbſt, die Nothwendigkeit, die Hoffnung, die Treue, u. ſ. w. ſind als moraliſche Weſen in dieſe Ode zuſammengruppirt, und das Ganze des Geſanges ſelbſt iſt einem perſonificirten Abſtrakto gewidmet. — Man erräth es, daß ich von der Ode an das Glück* rede. Baxter ſucht hier, wie gewöhnlich, in ihr ſeine lieben Dilogien,** und Geßner*** geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er ſie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt: doch wir wollen ohne vorgefaßte Meinung leſen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück, als ein Abſtraktum, an, um, nach Geßners Meinung, einen locum darüber durchzuhandeln; ſondern die Göttinn des Glücks, und zwar zunächſt die, ſo zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt alſo gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg, und wird ein

* Lib. I. Od. 35.

** Horat. ed. Baxt. p. 49.

*** Eclog. Horat. edit. Gessner. p. 71.

römiſches, ein Familienſtück der Stadt Anzo: ein Altarſtück in dem Tempel dieſer Stadtgöttinn. Ein Einwohner von Anzo ſollte aufleben, um uns dieſe Ode aus ſeiner Vaterſtadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieſer Ode andichten, weil wir die Göttinn nicht kennen, der die Ode, als ein Individualſtück, gewidmet iſt.

Welches ſind nun die Attribute dieſer Göttinn? "Sie kann erniedrigen und erhöhen!„ So geſagt, wäre dies Attribut freilich nichts als locus communis; allein, wie es Horaz ſagt, wird es römiſch. Dies Glück in Antium iſt eine Römergöttinn: ſie beſchäftigt ſich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor ſich ſah: ſie giebt und ſtürzet Triumphe. So wenig der afrikaniſche Jupiter eben der römiſche Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma iſt: ſo iſt nicht ſo ganz dieſe Fortuna jedwede andere: ſie iſt Antium eigen, und römiſch geſinnet.

"Dir fleht der Landmann, und der Schiffer des „karpathiſchen Meers.„ Ich weiß nicht, warum Baxter hierüber bis in den Mond reiſet, und da sortem fortunae ſucht; auch iſt mir die Geßner'ſche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Urſachen kommen, nicht vorausgeſehen wer-

den können, alſo dem Glücke zuzuſchreiben ſind, u. ſ. w. zu allgemein; und endlich die Klotziſche Erläuterung,* daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr? gebildet werde, iſt für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige! an Nichts gedacht, als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege: der Tempel des Glücks alſo von beiderlei Art Leuten Beſuch erhalte.

"Dich fürchtet der rauhe Dacier, und die flüchtigen Scythen: Städte und Völker: und das wilde Latium: die Mütter der barbariſchen Könige, und die bepurpurten Tyrannen." Allein genommen, wäre nichts leichter zu erklären, als dieſe Strophe: ſie ſchilderte nämlich die Göttinn des Glücks römiſch geſinnet: vor ihr müſſen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zuſatz:

Injurioso ne pede proruas
stantem columnam; neu populus frequens
ad arma cessantes, ad arma,
concitet, imperiumque frangat.

So ſind über nichts ſo leicht artigere Dinge geſagt worden, als über dieſe ſtehende Säule: Baxtern** dünkte ſie ſehr emphatiſch Auguſt zu

* Vindic. Horat. p. 152.

** Baxt. Horat. p. 50.

ſeyn, ohne zu bedenken, ob auch die Feinde, die rebelliſchen Vaſallen Roms, vor dem Sturze Auguſts ſo bange ſeyn würden. Geßner verſtand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieſer Ode fand, gemäß, "jeden Menſchen, auf den ſich andere, wie „auf eine Säule ſtützen," ohne zu ſagen, wie ſich dieſer Allgemeinſatz zwiſchen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen ſchicke. Ich finde in dieſer ſtehenden Säule — nichts als eine ſtehende Säule: eine Säule, die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna ſtand, wie ja ſonſt dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit, ſolche Säulen pflegen hingeſtellt zu werden.* Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein: wie? wenn ſie ihren Fuß ausſtreckte, und die Säule ſtürzte? So wäre dieſer Sturz, ein Sinnbild, dem Poeten ein Loſungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, dieſe ungeheure Weltſäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen, daß manche zur Zeit Horaz ſich regende Welle ihm dieſen Sturm prophezeihet, oder mit ſeinem Bilde, daß Fortuna ſchon damals ihren großen Zeh zu regen ſchien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten ſich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer,

* Addiſon's Dialog. upon the Uſefullneſs of ancient Medals, p. 47.

keine Patrioten? Horaz ſagt nicht: daß jene ſich davor, vor dieſem Umſturze, fürchten; ſondern, daß ſie die Göttinn des Glücks fürchten und ſcheuen: ſie, die über Rom wache, und die Säule deſſelben vor ſich habe; die aber auch mit einem Fußſtoße daſſelbe ſtürzen könne: dieſe Allmächtige fürchten und ſcheuen Scythen und Barbaren, (denn was könnten ihr dieſe für ein anderes Opfer bringen, als Furcht?) und warten auf den Augenblick ihres Entſchluſſes, der damals ſich zu nähern ſchien.

Bisher iſt die Ode ein römiſches National- und ein Antiatiſches Familienſtück geweſen; ſie fängt an, ſymboliſcher zu werden:

— te ſemper anteit ſerva Neceſſitas,
Clavos trabales et cuneos manu
Geſtans ahena; nec ſeverus
Uncus abeſt, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunſtrichter von Geſchmacke giebt, iſt mehr als einer mit dieſem Bilde Horaz nicht zufrieden geweſen. Sanadon zuerſt unterſtand ſich, zu ſagen, daß dies Gemählde in ſeinem Detail genommen, ſchöner auf der Leinwand, als in einer heroiſchen Ode, wäre. Ich weiß nicht, ob Sanadons Gefühl hierinn nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn geleſen: * quod haec imago non placuit bono *Sanadonio*, ſui ingenii homo eſt, delicatus mehercle! et venuſtulus.

* Klotz. Vindic. Horat. p. 154.

Ich weiß nicht, ob dieſer sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden ſeyn könnte: neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: *ahena manus, severus uncus.* Ich, der nicht fein genug iſt, das Göttliche in einem ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube, daß jeder, der die Ode in einem Strome fort lieſet, bei dieſem Bild es fühlen werde, daß er feſtgehalten wird, daß er vor einer bemahlten Leinwand ſtehen bleibe: und das will niemand in der Ode.

Mögen alſo alle dieſe Werkzeuge ein attirail patibulaire, oder Befeſtigungswerke, oder Symbole der höchſten Macht Fortunens ſeyn: die eherne Hand und der severus uncus mögen Klotzen ſo göttlich ſcheinen, als ſie wollen: die Stelle bleibt eine der froſtigſten im Horaz.

Ob aber deswegen, weil "dieſe Attribute für das „Auge und nicht für das Gehör gemacht ſind, „und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhal„ten ſollten, wenn man ſie uns durch das Gehör „beibringen will, eine größere Anſtrengung erfor„dern, und einer geringern Klarheit fähig ſind?„* Leſſing thut mir mit dieſem Grunde, wenigſtens ſo, wie er ihn ausdrückt, ſo wenig ein Genüge, als Sanadon oder Klotz: denn wäre ein Begriff, den man

* Laok. p. 118.

urſprünglich durch das Auge erhält, deswegen nicht für das Gehör, weil ſich mit dem Ohre nicht ſehen läßt; ſo verlöre die Poeſie ihren ganzen Antheil an ſinnlichen Gegenſtänden des Auges: und was bliebe ihr da übrig? Nicht alſo, weil die Attribute Nägel, Klammern, Bley, ſich ſehen und nicht hören laſſen, nicht deswegen machen ſie die Stelle froſtig: denn wer wird, wenn er uncus, plumbum, clavos höret, nicht auch ſogleich in ſeiner Einbildungskraft uncum, plumbum, clavos ſehen? Wem wird Anſtrengung nöthig ſeyn, ſich dieſe Dinge, wenn er ſie durch das Gehör empfängt, ſo klar zu denken, als ob er ſie ſähe? Wegen der Attribute ſelbſt alſo kann wohl die Stelle Horaz nicht froſtig werden; aber wohl wegen der Compoſition dieſer Attribute zu einem Bilde. Die Necessitas geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu ſie geben, was ſie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt ſie ſie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Bley — hier wird der poetiſche Leſer ungeduldig — was brauche ich alles das zu wiſſen, was ihr fehlt, oder nicht fehlt? was ſie hat, oder nicht hat? ich höre ja nicht, was ſie damit will, oder ſoll? ich ſtehe vor einem todten Gemählde. Was ſie damit ſoll? antwortet Kloß:* "ſie ſoll damit die Macht des

* Vindic. Horat. p. 154. 155.

„Glücks anzeigen, die Göttinn anzeigen, der nichts „widerſtehet, der alles weichen muß, die Göttinn „von unwandelbarem Willen. Wie ſchön alles paſ„ſet! Das Gemählde muß allen gefallen, die poeti„ſchen Geiſt haben.„ Hätte er geſagt, die mahleriſchen Geiſt haben, ſo wärs recht! — aber die poetiſchen Geiſt haben? ich wüßte nicht, was in der Wirkung des Gemähldes poetiſches wäre. Der Dichter hat einen andern Pinſel, um die Göttinn zu charakteriſiren, der nichts widerſteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen iſt, als daß er ihr ein Stück Bley und Eiſen in die Hand gebe, und ſie damit traben laſſe: die mindeſte Handlung, ja das bloße Wort: „ſie iſt die Göttinn, der nichts widerſteht, der alles weichen muß, „ iſt beſſer als eine mit Mordgewehr wandelnde Figur. Kurz: nicht die Beſchaffenheit der Attribute ſelbſt, daß ſie fürs Auge ſind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, iſt der Fehler des Bildes, ſondern die Kompoſition derſelben zu einem bloßen Symbole: zu einem Symbole, das nichts thut, das mit ſeinem proſaiſchen nec abest, blos da ſteht, damit ihm nichts an dem Umgehänge fehle, damit es als ein völliges Symbol in einem Gemählde paradire — dies beleidigt den Leſer, inſonderheit in einer horaziſchen Ode. Er ruft ihr gleichſam zu, an der Handlung der Ode mit Theil zu nehmen, oder ſich

weg zu machen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemählde der Fortuna!

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrſcheinlich, daß er ſie von einem ſolchen Gemählde kopirte, daß er ſie mit den Zügen kopirte, mit denen ſie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was alſo in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler ſeyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigſtens eine entſchuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemählde, ein ſchönes ſymboliſches Gemählde, das ein Schatz des Tempels ſeyn konnte, in welchen dieſe Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritiſire Horazen nicht als Dichter, ſondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moraliſchen Weſen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man ſo ſehr verkannt hat:

> Te Spes & albo rara Fides colit
> Velata panno —

Spence hat Unrecht, daß er in dieſer Stelle eine dünngekleidete Figur findet*: allein er hat Recht, daß es eine mahleriſche Figur ſey, wie aus dem Zuſatze weiß gekleidet erhellet, und die Urſache weiß gekleidet darf ich nicht erſt mit dem Scholiaſten, in der alten Gewohnheit ſuchen, daß die Prieſter der Treue ihr Opfer mit weiß verhülltem

* Dialog X.

Haupte brachten; ich habe ſie näher: welche Kleidung käme in einem Gemählde der Treue zu, als die Kleidung der Unſchuld? Iſt aber die Figur aus einem Gemählde: wie unnütz zerbricht ſich Bentley den Kopf darüber, daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dieß Gemählde des Glücks in Anzo war: wie reich und ſchön wäre die Vorſtellung deſſelben!

Nun fängt Horaz an, über dieſe reiche Deutung zu allegoriſiren: Hoffnung und Treue ſind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? " ſo werden ſie daſſelbe auch immer begleiten! „ auch wenn es ſein Kleid ändern, auch wenn es „ die Palläſte der Großen feindlich verlaſſen ſollte. „ Das iſt nur der treuloſe Pöbel, das iſt nur eine „ meineidige Hure, die alsdann zurück tritt: nur hin„ terliſtige Freunde zerſtieben, wenn die Weinbecher „ leer ſind: ſo ſind nicht Hoffnung und Treue.„ Ich ſehe hier ſo wenig Widerſpruch *, als bei einer erbaulichen allegoriſchen Deutung, und zwar einer Figur, die ihrem Namen nach doppelſinnig iſt, nur immer ſeyn kann.

Und mit dieſer Deutung eben bahnet ſich Horaz den Weg, ſeinen Auguſt, und den damaligen Zuſtand des römiſchen Reichs der Glücksgöttinn zu empfehlen — eine Materie, die ſeine Ode ſchließt. Ich

* Den größten hat Bentley gefunden. S. ſeinen Horaz über dieſe Ode.

finde alſo nichts minder als ein Abſtraktum, das Glück, in ihr abgehandelt: wie man etwa, wenn man ſich die Ueberſchrift aus einem Wörterbuch er≠klärt, meinen könnte; es iſt die Glücksgöttinn in Anzo, eine römiſchgeſinnte Glücksgöttinn, die auch nach den damaligen Umſtänden ſich Roms annehmen ſoll. Aus Antium alſo, aus Rom, und aus der damaligen Zeit müſſen auch die perſonificirten Ideen dieſer Ode Licht nehmen, oder man ſchielet. Auch Kloz ſcheint mit ſeinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen* wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben, ſich ſelbſt von dem poetiſchen Baue dieſer horaziſchen Ode Rechenſchaft zu geben: wie es doch bei ihr vorzüglich angienge. Wenn über≠haupt der Gebrauch perſonificirter Geſchöpfe aus einem lyriſchen Dichter erklärt werden ſollte; ſo iſt der Er≠ſte dazu Horaz, Er, der dieſe ſchönen Geſpenſter ungemein liebt, und in Einführung derſelben ſehr charakteriſtiſch iſt; ein Kenner Horaz zeige uns dieſe Seite!

Aber auch der epiſche Dichter hat perſonificirte Ideen nöthig, die man gemeiniglich Maſchinen zu nennen gewohnt iſt — wie ſoll er ſie erſchaffen? Als ſymboliſche Weſen des Künſtlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjekte? Wenn ein Dichter es nöthig hat, ſich vom Künſtler zu unterſcheiden, ſo iſts der Dichter der Epopee, inſonderheit in ſeinen

* Vindic Horat.

Maſchinen — ich wollte, daß Leſſing darauf gekommen wäre!

Ich weiß, daß manche ſich Leidenſchaften, Tugenden und Laſter und ein ganzes Heer moraliſcher Perſonen zu Maſchinen perſonificirt haben: allein, ich weiß auch, wie froſtig, wie überflüſſig dieſe Maſchinen oft ganze Gedichte herunter erſchienen ſind, blos weil ſie als perſonificirte Abſtrakta erſchienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abſtraktum in Perſon zu mahlen, ihm äußere Geſtalt zu geben, um es dichteriſch bekannt zu machen, geht ohne Symbole nicht an; denn im Innern, im W ſen eines abſtrakten Begriffes liegen nicht Farben und Geſtalten. Der Dichter läuft alſo Gefahr, daß, wenn er uns eine lange Seite herab, die Unſchuld, den Neid, die Naturlehre u. ſ. w. ſymboliſch gemahlt hat, wir hinterher fragen: wie ſah das Ding aus? Alle einzelne charakteriſirende Züge ſind vergeſſen: wie kann ich ſie zuſammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir ſtehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu ſchöpfen, die aber augenblicklich wieder wegſchlüpfen, und jetzt ſtehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun ſoll dieſe abſtrakte Perſon als Maſchine handeln; natürlich nicht anders, als aus ihrem Weſen, wie die Unſchuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So ſehe ich ja jeden ihrer Tritte

voraus: jede ihrer Reden errathe ich ſchon aus ihrem Namen; nur dieſen brauche ich, nur die Idee ſelbſt, und das Uebrige wird poetiſche Einkleidung, ein Redezierrath. Das ganze Weſen iſt aus einem Begriffe geſchaffen, und in ein Wort eingehüllt: kann es mich alſo rühren? epiſche Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine ſolche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachſagen, das jeder voraus ausdenken kann, iſt — Spielwerk.

Nein! Homers Maſchinen ſind keine abſtrakten Begriffe: es ſind Subjekte, die aus ſich handeln, vollſtimmige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkührlichen Idee errathen, wie hier und da Jupiter und Juno und Minerva handeln werden, weil ſie Einkleidungen dieſer Idee ſind. Alle ſeine Götter ſind erdichtete Perſonen; aber Perſonen, mit vollſtändig beſtimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daſeyenden Weſen gehört. Sie zeigen nicht blos Gedanken, Worte, Handlungen; ſondern ich ſehe auch aus der Art, aus dem Zuſammenhange dieſer Gedanken, Worte, Handlungen, daß ſie aus dem Innerſten eines Individuums fließen: der Poet bezaubert mich, daß, ſo lange ich leſe, ich ein ſolches Weſen glaube. Ihr Allegoriſten, ihr Namenſchöpfer von Maſchinen, ihr Ideenbildhauer der epiſchen Dicht-

kunſt — das thut ihr nicht! ihr mahlet, ihr ſchildert; und ſo leſe ich euch auch, als Mahler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweiter Prometheus, nicht als Schöpfer unſterblicher Götter und ſterblicher Menſchen.

Auch die kleinen Weſen der Einbildung, welche die Bahn des homeriſchen Gedichts gleichſam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken, und die unerſättlich wüthende Zwietracht erſcheinen bei ihm * perſönlicher, als Allegorien erſcheinen: die letzte z. E. als die Schweſter und Geſellinn des Mars, des Menſchenwürgers, mit ihm in Geſellſchaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegoriſche in der hohen Idee, „daß „ſie, anfangs klein, ſich erhebe, und, indem ſie auf „dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den „Wolken habe,„ wir ſehen immer doch mehr eine Perſon, als einen Begriff, unter einer Perſon vorgeſtellt.

Für perſonificirte Abſtrakta, für allegoriſche Maſchinen, als ſolche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden ſeiner Helden ** läßt ers, die Gebete u. ſ. w. zu allegoriſiren, die alſo aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus ſeiner Schöpfer=

* Iliad. Δ v. 441. 42. Iliad. I. v. 2.

** Z. E. Agamemnons Rede von der Göttinn Ate T. 78. &. Phönix Rede von den Gebeten Iliad. I. v. 498.

pferhand kamen, die alſo geſprochen und gedacht, nicht aber dichteriſch gebildet, gleichſam im Gedichte geſehen werden ſollten. Aber auch ſelbſt da ſucht er ſie, wo er kann, in das Licht eines beſtehenden Weſens zu kleiden; er flicht ſie in die Genealogie der Götter; er giebt ihnen einen hiſtoriſchen Zug zu: er mahlt das Allegoriſche nicht aus mit Prädikaten, ſondern läßt es kaum durch den Namen, durch die hiſtoriſchen Züge, durch die dichteriſchen Attribute durchblicken. So wenig iſts bei Homer Hauptzweck zu allegoriſiren, und am mindeſten zu allegoriſiren für Künſtler. — —

Hier Winkelmanns Werk von der Allegorie: ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege: wie der Künſtler den Dichter, inſonderheit der griechiſche Künſtler Homer nachahmen könne? Dieſe Gefährten ſind Caylus und Leſſing.

13.

Ich dünke mich jetzt im beſten Theile * des Leſſingſchen Werks, wo es die Vorſchriften des Graſen einſchränkt, wo es die Art der Vorſtellung Homers, und eines Künſtlers unterſcheidet, wo es ein Muſter von praktiſchem Scharfſinn iſt. Mit Verwunderung alſo muß jeder Leſer, der Leſſingen verſtehet, die verwirrenden Widerſprüche ** geleſen

* Laok. p. 119. — 149.

** Klotz geſchnittene Steine hin und wieder.

haben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfaſſers ſelbſt * als bekannt vorausſetzen.

Ich gehe alſo ins Detail. "Homer bearbeitet „ſichtbare und unſichtbare Weſen; dieſen Unterſchied „kann die Materie nicht angeben, bei ihr iſt alles „ſichtbar; und auf einerlei Art ſichtbar.„ **

"Das Mittel alſo, deſſen ſich die Mahlerei be„dienet, uns zu verſtehen zu geben, daß in ihren „Kompoſitionen dieſes oder jenes als unſichtbar be„trachtet werden müſſe, iſt eine dünne Wolke.„ ***

"Dieſe Wolke ſcheint aus Homer ſelbſt entlehnt „zu ſeyn.„ †

"Wer ſieht aber nicht, daß bei dem Dichter das „Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als „eine poetiſche Redensart, für unſichtbar „machen, ſeyn ſoll? es hat mich daher jederzeit be„fremdet, dieſen poetiſchen Ausdruck realiſirt, „und eine wirkliche Wolke in dem Gemählde ange„bracht zu finden.„ ††

Mit dem Unterſchiede, den Leſſing angiebt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterſchiedes, den er angiebt, iſt nicht der meine.

Wozu ſoll die Wolke bei dem Dichter und Mahler? zur Verhüllung. Wo ſie alſo nicht ver-

* Hamb. Zeitung, 1765. No. 100.

** Laok. p. 130.

*** p. 137.

† Laok. p. 137.

†† p. 137. 138.

hüllen kann, da iſt ſie nicht Wolke mehr, da blei- be ſie weg. So bei dem Mahler. Sie ſoll ver- hüllen, und verhüllet nicht: ſie läßt den verhüllten Helden noch ſichtbar: er ſteht hinter einer ſpaniſchen Wand, und ruft uns zu: ich bin unſichtbar, ich ſoll nicht geſehen werden: ich bin nicht zu Hauſe. "Dieſe „Urſache, dünkt mich, iſt die wahre.„

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter ent- lehnt, bei ihm nichts als eine poetiſche Redensart, bei dem Künſtler hingegen eine wirkliche Wolke, und alſo ein poetiſcher Ausdruck auf eine befremden- de Weiſe realiſirt ſey; "dieſe Urſache ſcheint minder „Stich zu halten.„

Homers Nebel iſt ein poetiſcher Nebel; iſt er aber damit eine poetiſche Redensart, ein künſtlicher Ausdruck, ſtatt "unſichtbar werden?„ * Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und ſchnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zuſtößt: ſoll dies "in der Sprache des Dichters wei- „ter nichts bedeuten, als daß Achilles ſo wüthend „geweſen, daß er noch dreimal geſtoßen, ehe er ge- „merkt, daß er keinen Feind vor ſich habe?„ Ich darf ſagen, daß ich bei Homer "eine ſolche Phraſen- „ſprache des Dichters„ nicht kenne, und nicht ken- nen mag. Homer, ein Feind aller künſtlichen Fi- guren der Einkleidung, die nichts als ſolche, nichts als poetiſcher Zierrath, ſeyn ſollen, (nach Leſſings

* Laok. p. 137.

Erklärung, was iſt dieſe Wolke, dieſe poetiſche Redensart anders, als eine ſolche Wortblume?) Homer wird auf ſolchem Wege einer der nüchternen Dichter unſrer Zeiten, die proſaiſch denken und poetiſch ſprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer iſt, ihre Gedanken der Proſe in eine Sprache des Dichters, in poetiſche Redarten zu verwandeln. Bei ſolchen mag alsdann eine proſaiſirende Schulexpoſition ſtatt finden: "er ward mit einer Wolke bedeckt, das iſt: er ward aus den Augen des Feindes weggebracht: Achill ſtieß dreimal nach dem dicken Nebel, das iſt: er war ſo wüthend, daß er noch nicht merkte, ſein Feind ſey weg. Was käme aber heraus, wenn man ſo bei Homer läſe, und auch ſeine Götter, ihren Himmel, ihre Geräthe, u. ſ. w. durch ein ſolches das iſt: proſaiſirte, und alles zu poetiſchen Phraſen machte?

Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als ſolche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, iſt bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren ſeiner Fiktion, mit zum epiſchen μυθος ſeiner Götter gehört. So lange er mich in dieſer poetiſchen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert, feſt hält: ſo lange mich ſeine Minerva durch dieſe wunderbaren und ſchrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht blos ſtreitende Menſchen, ſondern auch kämpfende und verwundete

Götter zu erblicken; ſo lange ſehe ich auch dieſen Nebel eben ſo gläubig, als den Gott ſelbſt, der die Wolke um ſeinen Liebling webt. Beide, der Gott und ſeine Wolke, haben ein gleich poetiſches Weſen; wenn ich das Eine proſaiſire, muß auch hinter dem Andern ein grammatiſches Das iſt kommen, und dann verliere ich die ganze mythiſche Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epiſchen Treffen eines Dichters; ſondern in einer hiſtoriſchen Feldſchlacht: ich leſe nach der Taktik: ich ſehe nach dem gewöhnlichen Augenmaaße.

Leſſing ſcheint darnach geſehen zu haben; wenigſtens überredet er uns, darnach ſehen zu können.* "Keinen wirklichen Nebel ſahe Achilles nicht, und „das ganze Kunſtſtück, womit die Götter unſicht„bar machten, beſtand auch nicht in dem Nebel — „ſondern in der ſchnellen Entrückung. Nur um zu„gleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung ſo ſchnell „geſchehen, daß kein menſchliches Auge dem entrück„ten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dich„ter vorher in Nebel ein; nicht weil man anſtatt „des entrückten Körpers einen Nebel geſehen, ſon„dern, weil wir das, was in einem Nebel iſt, un„ſichtbar denken." Welche Unterſcheidungen! welche Amphibolien! "Keinen wirklichen Nebel ſah „Achilles nicht." Ja! der poetiſche Held ſah ihn, und dreimal ſtieß er noch mit ſeinem Spieße nach

* Laok. p. 138. 139.

dem Nebel. “Das Kunſtſtück, womit die Götter „unſichtbar machten, beſtand in der ſchnellen Ent„rückung!„ Wunderbar! wo ich mir ſchon wirkſame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke; bin ich da nicht ein Scrupler, am Nebel abdingen zu wollen? “Nur weil die „Entrückung ſchnell vorgieng, hüllt ihn der Dichter „ein; nicht, weil man einen Nebel geſehen, ſon„dern, weil wir das, was in einem Nebel iſt, un„ſichtbar denken.„ So! und deswegen ſtößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht, weil er einen Nebel ſah, ſondern, weil er das, was in einem Nebel iſt, ſich als unſichtbar dachte! O der homeriſche Don-Quixote! o der cervantiſche Homer!

“Neptun verfinſtert die Augen des Achilles; in „der That aber ſind des Achilles Augen nicht ver„finſtert, ſondern — —„ Was man uns doch ſagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Aeneas fort: er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt, nicht wider Achilles zu ſtreiten, ihn verlaſſen — nun muß er erſt zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von ſeinen Augen zu nehmen,* und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! es iſt nur ſo ſo geſagt, daß ſeine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht ſeiner Augen wieder, er ſeufzet, er ſtutzt über das

* Iliad. υ. v. 341. 342. etc.

Wunder: er ſieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg! er erſtaunt, er ſpricht mit ſich, mit ſeiner großen Seele, muthmaſſet auf die Götter — — „Wie? wird ein homeriſcher Orthodox ſagen, iſt es nicht ein ſträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein ſo augenſcheinliches Wunder der Verblendung, eine ſo feierliche Scene ſieht! Wer homeriſche Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben! — —

"Unſichtbar ſeyn (ſagt Leſſing) iſt der natürli„che Zuſtand der Götter Homers; es bedarf keiner „Blendung, keiner Abſchneidung der Lichtſtrahlen, „daß ſie nicht geſehen werden; ſondern es bedarf ei„ner Erleuchtung, einer Erhöhung des ſterblichen „Geſichts, wenn ſie geſehen werden ſollen. Zwar „läßt Homer auch Gottheiten ſich dann und wann in „eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn ſie von „andern Göttern nicht wollen geſehen werden.„ *

Nun dann, wenn "unſichtbar ſeyn der natürli„che Zuſtand der Götter„ iſt, wie kommt es, daß Götter wider Willen können geſehen werden? daß man ſie unvermuthet überraſchen darf, wenn ſie nicht geſehen ſeyn wollen? — Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher ſey, als ein ſolcher überraſchender Anblick, **

* Laok. p. 140. 141.

** Callimach. hym. in Pallad. Dianam, etc.

und mancher unglückliche Unſchuldige hatte darüber ein Opfer werden müſſen. Pallas, die keuſcheſte der Göttinnen, die vor Keuſchheit ſich ſelbſt kaum nackt zu ſehen wagte, die wohl am mindeſten unter allen Göttinnen jene falſche Jungfernſcheu beſaß, ſich zu verſtecken, und doch geſehen werden zu wollen, dieſe jungfräuliche Pallas wählet ſich den ſicherſten, den geheimſten Ort, um ihre Gorgone abzulegen: ſie badet ſich, und ein eben ſo ehrlicher Tereſias überraſcht ſie, ſiehet ſie wider ſeinen Willen, erblindet. Indeſſen um den Unſchuldigen einiger Maſſen ſchadlos zu halten, giebt Pallas — ihm nicht das Geſicht wieder; denn dies ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; ſondern die Gabe der Weiſſagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tereſias Willen überraſchet werden können, wenn "unſichtbar ſeyn „der natürliche Zuſtand der Götter wäre?„

Wie der Pallas, ſo gieng es auch der badenden keuſchen Diana. Kalydon ſah ſie, ebenfalls wider ſeinen und der Göttinn Willen, und ward zum Stein. So gieng es ſelbſt dem Jupiter, da er in ſeinem liebſten Vergnügen einmal ſeine Wolke vergeſſen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen ſeiner, ſeiner geliebten Beiſchläferinn, und ſeines Ueberraſchers, in ſeiner Schäferſtunde geſtört — wie das? wenn "unſichtbar ſeyn „der natürliche Zuſtand der Götter wäre.„

Ich will ſolche geſtörte Schäferſtunden der Göt-

ter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muſe iſt nicht, wie die Schweſter des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beſchleichet. —

Ich führe, ſtatt aller, das Epigramm aus der Anthologie* an, in ſeinem einfältigen Scherze, in ſeiner naiven Schalkheit: "Werde ja niemand in „meinen Waſſern eine der Najaden, oder die Venus „mit ihren Gratien nackt gewahr: ſelbſt wenn es „ohne Vorſatz ſeyn ſollte; denn immer iſt, nach Ho„mers Ausſpruche, der offenbare Anblick der Göt„ter gefährlich, und wer darf Homer widerſprechen?„

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrſpruch:** wenn Achilles einen Gott gegen ſich ſehen würde, müßte er erſchrecken: denn "fürchterlich iſt der Anblick der Götter, wenn ſie „offenbar, (wenn ſie ohne menſchliche Einhüllung) „erſcheinen.„ Wie iſt unſichtbar ſeyn alſo ihr natürlicher Zuſtand?

Nach dieſem Axiom ſcheint Homer in ſeiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter ſich, ſo ſind ſie auch unter ſich ſichtbar; ſollen ſie aber unter Menſchen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet ſich das Schema ihrer Erſcheinung. Phöbus Apollo*** ſteigt vom

* Anthol. L. IV. c. 19. epig. 33.

** Iliad. I. v. 131. Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

*** Iliad. A. v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς.)

Himmel herab in ſeiner ganzen göttlichen Geſtalt: Köcher und Bogen ruhen auf ſeiner Schulter: auf ſeiner Schulter klingen die Pfeile, bei ſeinem zornigen Gange. Nun hatte er ſich ſchon von den Höhen des Himmels herabgelaſſen, und gieng der Nacht gleich: bis er ſich weit von den Schiffen niederſetzen, und ſeine peſtbringenden Pfeile auslaſſen konnte. Warum muß er ſich, der Nacht gleich, das iſt: mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei ſchleichen, und nur ſeine Geſtalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menſchen iſt? — Wenn die homeriſchen Götter ſchon an ſich menſchlichen Augen unſichtbar ſind, wenn es keiner Abſchneidung der Lichtſtrahlen bedarf, um nicht — ſondern einer Erhöhung des Geſichts, um geſehen zu werden? ſo iſt, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre ſie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel* ſteigt Thetis aus dem Meere hervor, bis ſie vor ihren Sohn hinſaß, und ſich ihm in Geſtalt zu erkennen gab. In einer Wolke ſteigt ſie zum Jupiter hinauf: eine dichte Wolke warf Jupiter** um ſich, da er auf Ida ſaß, die Schlacht überſehen, und nicht geſehen ſeyn wollte. Eine Wolke iſt bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn ſie in einer Situation, die

* Iliad. A. v. 359. (ἠΰτ' ὀμίχλη.)

** Iliad. Θ. v. 50.

nicht auf Andre wirkt, in einer intranſitiven Stellung erſcheinen. Ihr Körper iſt zwar nur, wie ein Körper, der Lebensſaft ihrer Adern iſt nur gleichſam, wie Blut,* d. i. nicht ſo grob und irdiſch, als ein menſchlicher Körper; doch aber immer Blut, das zu vergießen, ein Körper, der zu verwunden, wie weit mehr alſo zu ſehen iſt. So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er ſie gleich als Göttinn erkennet:** und um ſie zu tröſten, erzählt ihre Mutter Dione,*** was ſchon von jeher die Himmliſchen von den Sterblichen haben erleiden müſſen, wie Mars von zween ſeiner tapferen Feinde gebunden, ins Gefängniß geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten, und mit genauer Noth vom Merkur heimlich gerettet ſey: wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was bedarfs die mythologiſchen Geſchichten her zu erzählen, die alle wenigſtens ſo viel zeigen, daß nach der homeriſchen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: "Unſichtbar „ſeyn, iſt der Zuſtand der Götter: einer Erhöhung „des Geſichts bedarfs, um nur von Menſchen ge„ſehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der „Lichtſtrahlen, um nicht geſehen zu ſeyn." Brauchts dieſes nicht einmal, wie unmöglich, daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menſchlichen Augen ſeiner Natur nach

* Iliad. E. v. 140. — 142.

** Ibid. v. 310. 331.

*** Ibid. v. 381.

nicht blos entgeht, ſondern dieſelben durch ein Wunder erſt erhöhet werden ſollen, wie ſinnlos alsdann, ſeiner Natur nach verwundbar, für den Helden überwindlich zu ſeyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttinn zu erkennen, mußten dem Diomedes erſt von einer andern Göttinn die Augen geöffnet werden; allein, hier rede ich nur von dem Verwündbarſeyn durch ſeine Natur,* und ſchließe gerade hin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch ſeine Natur nicht unſichtbarer Körper ſeyn: wenn unſer Auge ihn, der Natur deſſelben nach, nicht treffen könnte; wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erſt den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menſchen in der Schlacht zu unterſcheiden?** Ich kann gerade weg ſagen: weil er poetiſch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer proſaiſch erklären. Wenn die homeriſchen Götter unmittebar auf Menſchen und mit Menſchen wirken; z. E. Streiten, Kämpfen, Pferdelenken, kurz, menſchliche Thaten thun wollen: ſo nehmen ſie durchgängig bei Homer auch blos menſchliche Geſtalten

* Auch Götter gegen Götter ſind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen, daß, wenn ſie nicht zurückwichen, er ſie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ. 464. 475.

** Iliad. E. v. 116 — 130.

an: es heißt alsdann jedesmal bei Homer: “ er „gleichte ſich dieſem oder jenem Helden.„* Und freilich in dieſer Gleichung war der Gott nicht zu erkennen: denn er war menſchlich eingekleidet: nur aus den übermenſchlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten ſchloſſen die Helden, daß hie oder da ein Gott ſeine Hand mit im Spiele haben müſſe. Sie fürchteten ſich alſo, einem ſo verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: “keiner lebt lange, der einem „Gotte widerſteht oder ſchadet.„ Mit griechiſcher Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, ſo offen zu ſeyn und zu ſagen: ob er ein Gott, oder ein Sterblicher ſey? damit er wiſſe, mit wem er zu thun habe. Und mit himmliſcher Offenherzigkeit entdeckt ſich der Gott, wenn er ins Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen ſolle. —— Kurz! weil das ganze Homeriſche Treffen voll verkleidet wandelnder Götter iſt, weil der Dichter dieſe Hypotheſe als allen Helden und Streitern bekannt vorausſetzt: freilich ſo gehört eine Minerva dazu, um dieſe eingekörperten Weſen vor andern Menſchen kennbar zu machen. Aber nicht alſo, daß ſie das Geſicht Diomed's erhöhen mußte, um Unſterbliche zu ſehen: denn die Unſterblichen glichen

* Neptun. (Iliad. N. 45.) εἰσάμενος Κάλχαντι — Minerva (Iliad. X. 227.) Δηϊφόβῳ εἰκυῖα — (Iliad. δ. 86. 87.) Ἡ δ' ἀνδρὶ ἰκέλη Λαοδόκῳ etc.

hier Menſchen; ſondern, um ihm dieſe und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß ſie etwas mehr ſey, als wofür er ſie anſehe, daß ſie kein Menſch, ſondern ein wandelnder Gott ſey,* u. ſ. f. kurz! hier erſcheinen die Götter in einem hindernden Vehikel gleichſam, und in dieſem Vehikel ſollen ſie kennbar, nicht ſichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikel weg, laſſet ſie blos Götter ſeyn: die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er iſt nicht mit der Geſtalt weggefallen, in der ſie ſich menſchlich verkörpert. Mars ſchreit auf — verläßt die Schlacht, und geht himmelauf: die Geſtalt des Acamas iſt alſo weg, und ſehet da! die Wolkenhülle iſt um ihn: mit Wolken gehet er zum Himmel.** Und noch in ſeiner himmliſchen Geſtalt fühlt er den Schmerz, den ihm ein Menſch zufügen konnte? iſt die Wunde nicht der Geſtalt Acamas geblieben? ſie gehört Mars: der himmliſche Arzt muß ſie heilen; ſein göttlicher Körper war ſeiner Natur nach alſo verwundbar, wie alſo eben ſeiner Natur nach nicht ſichtbar? oder gar nicht anders als unſichtbar?

Nein! mein Homer iſt viel zu ſinnlich, als daß er ſein ganzes Gedicht durch, von ſo geiſtigen Göttern, und von ſo feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute? wiſſen ſollte. Einem perſi-

* Iliad. E. 126 — 130.

** Iliad. E. 867.

ſchen Epopöiſten würde eine ſolche innere Unſichtbar=
keit der Götter gefallen haben; allein ein griechiſches
Auge will in der Epopee auch an Gottheiten ſchöne
Körper und himmliſche Geſtalten erblicken: es will
ſie ſchon ihrer Natur nach in dieſer ſchönen
Sichtbarkeit ſehen, und nicht erſt durch ein Wunder,
oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters,
eine Erleuchtung, eine Erhöhung des ſterblichen Ge=
ſichts nöthig haben, ſie anzuſchauen. Für ſolch ein
Auge ſind die griechiſchen Götter geſchaffen. Hat
aber der Dichter es nöthig, ſie nicht ſehen zu laſ=
ſen: ſo kleide er ſie in eine Wolke; er werfe Ne=
bel vor unſere Augen. Eine ſolche Wolke, in der
ſie erſchienen, hat außerdem ja ſo manche hohe Ne=
benbegriffe: den Begriff des Himmliſchen und Er=
habenen, der einem himmliſchen Weſen zukommt:
iſt ſie glänzend, ſo iſt ſie der prächtigſte Thron ei=
nes überirdiſchen Regenten; dunkel, ſo das Gewand
des Zornigen und Fürchterlichen; ſchön düftend, ſo
die Verkündigerinn einer lieblichen, angenehmen
Gottheit. Alle dieſe Nebenideen liegen ſchon in un=
ſerm ſinnlichen Verſtande: ſie haben den Dichtern
aller Zeiten die vortreflichſten Bilder geſchaffen: und
Homer ſollte dieſen edlen Gebrauch der Wolke un=
terlaſſen, nicht eingeſehen haben? Er allein hätte da=
mit uns blos ein Hokuspokus einer poetiſchen
Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung,
dort eine innere Unſichtbarkeit, doch nicht ſo gerade

heraus zu ſagen — ich ſage nochmals, ſo kenne ich Homer nicht.

Freilich in den ſpätern Zeiten, da man die homeriſche Mythologie quinteſſenzirte, und aus ihr ein paar Tropfen metaphyſiſchen Geiſt abzog: da wußte man nicht genug von der innern Unſichtbarkeit der Götter, von ihren myſtiſchen Erſcheinungen, von dem Ueberirdiſchen ihrer Epiphanien, u. ſ. w. zu vernünfteln; allein ſolche Theophanien, ſolche feine Metaphyſik über die Natur der Götter, gehört in den Kreis der ſpätern Platoniſten und Pythagoräer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimniſſe. Ich denke aber, daß wir hier nicht über Jamblichus, ſondern über Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Urſache zufrieden, daß, wenn der Mahler mit ſeiner Wolke nicht unſichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf: und was brauchts da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechiſchen Göttern die ſchönſte Sichtbarkeit und Jugend, als ein Prädikat ihres Weſens: und ohne ſolche ſich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu ſollen, ſich die Unſichtbarkeit als den natürlichen Zuſtand der Götter vorſtellen zu müſſen — das kann keine griechiſche Seele: kein griechiſcher Dichter und Künſtler, ja ſelbſt kein weiſer Epikur. Mit dem Begriffe

ſchöner

ſchöner Sichtbarkeit geht das Weſen der Götter, das Leben ihrer Geſchichte und Thaten, die ſo genau beſtimmten Stufen ihrer Idealgeſtalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menſchenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich ſehe nicht mehr die ſchönen ſinnlichen griechiſchen Götter: ich ſehe ſichtbar ſeyn wollende Phantome! Weg mit der ketzeriſchen Neuigkeit! ich bleibe bei der alten griechiſchen Rechtgläubigkeit.

14.

"Auch die Größe der homeriſchen Götter kann „der Mahler nicht nachahmen!„ und was Leſſing darüber ſagt,* läuft auf die drei Urſachen hinaus: daß in der Mahlerei weniger das Wunderbare der poetiſchen Einbildung, als die Gewohnheit zu ſehen, die anſchauliche Wahrheit des Auges, herrſche: zweitens, daß, da die Mahlerei innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bei dem Dichter, deſſen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht blos alſo zwiſchen Himmel und Erde, und am wenigſten zwiſchen vier engen Seiten wirkt: drittens, daß, wo die Größe durch Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnte, der Mahler in dieſem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den

* Laok. p. 131 — 136.

Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der, der für ſeinen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewegung zum Mittelpunkte ſeiner Wirkſamkeit machen kann. — Es könnte dieſen Urſachen ein ſehr philoſophiſcher Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns werth wäre.

Ich bleibe gar zu gern bei Homer, inſonderheit wenn Leſſing den Ausleger deſſelben machet. — "Größe, Stärke, Schnelligkeit, ſagt Leſſing — „Homer hat davon noch immer einen höhern wun„derbaren Grad für ſeine Götter im Vorrath, als „er ſeinen vorzüglichſten Helden beilegt. In An„ſehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand „dieſe Aſſertion in Abrede ſeyn; nur dürfte er ſich „vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus „welchen es erhellet, daß der Dichter ſeinen Göt„tern auch eine körperliche Größe gegeben, die „alle natürliche Maaße weit überſteiget. „Selbſt Ausleger des Homers, alte ſowohl, als „neue, ſcheinen ſich nicht allezeit dieſer wunderbaren „Statur ſeiner Götter genugſam erinnert zu haben, „welches aus den lindernden Erklärungen abzuneh„men, die ſie über den großen Helm der Minerva „geben zu müſſen glauben.„ *

Leſſing hat die Clarkiſch-Erneſtiſche Ausgabe des Homers hiebei angezogen, und ſo ſind leicht die Ausleger des Homers, alte ſowohl, als neue, genugſam

* Laok. p. 135.

zu erkennen, die ſich der wunderbaren Statur der Götter Homers nicht genug erinnert; ſie ſind * Euſtathius, Clarke, der durch ſeine Anführung Euſtathius genehmigt, und Erneſti, welcher letztere die Homeriſche Beſchreibung des Helms der Minerva mehr auf die Veſtigkeit, als Größe deſſelben will gezogen wiſſen. Wie nun? iſt die, alle natürliche Maaße weit überſteigende, körperliche Größe ein Charakter der Homeriſchen Götter? ein eben ſo offenbarer, kenntlicher und nothwendiger Charakterzug, als Schnelligkeit und Stärke? und dann noch zum Ueberfluß haben die alten Meiſter der Bildhauerei, wie Leſſing überzeugt iſt, das Koloſſaliſche, das ſie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel iſt leicht zu denken, daß, wenn der Dichter ſeinen Göttern eine mehr als Helden- und Rieſenſtärke giebt, er dieſe Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeſchloſſen haben: etwas, das wider alle poetiſche und menſchliche Wahrſcheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anſchaulichen des Dichters völlig entgegen, menſchenähnliche Götter mit unermäßlicher Stärke wirken, und unter dem gewöhnlichen Grade von Menſchengeſtalt ſehen zu laſſen. In myſtiſchen Geheimniſſen wären ſolche Götter willkommen, weil man um ſo mehr ſeine Geſchicklichkeit zeigen kann, Knoten aufzulöſen, je

* E. 744. ed. Clark-Ernest.

mehr Knoten und Widerſprüche man geſchlungen: aber im Felde der offenbaren Poeſie ſind ſolche Weſen Mikromegas.

Daß alſo die Statur des Körpers der geäußerten Stärke nicht durchaus, und ſchon dem ſinnlichen Anblicke nach widerſpreche! Nun aber weiter: wo kein übermenſchlicher Grad der Stärke geäußert wird: da iſt auch keine übermenſchliche Größe nöthig, wären es auch Götter oder Göttinnen. Ja, wo es gegentheils zum Charakter dieſer und jener Gottheit gehört, dieſe übermenſchliche Stärke nicht zu beſitzen; da wäre die hypergigantiſche Statur in dem Anſchaulichen der Dichtkunſt ein unleidlicher Widerſpruch. Ich denke, meine Folgerungen ſind wahrſcheinlich, und ſie ſollen gewiß werden. Homer ſey Zeuge: ſein Jupiter, ſein Neptun, ſeine Minerva mögen ſo groß ſeyn, als ſie wollen; eine Juno von königlicher Schönheit ſchon nicht völlig ſo. Sie mag ſo viel Großes in ihrem Anblicke haben, daß er ſie ſtieräugicht* nenne; ſo viel Erhabenes in ihrem Gliederbaue, als dem Weibe gebührt, das in Jupiters Armen ruhet: ſie mag, wenn ſie ſich zornig auf ihrem himmliſchen Throne reget, den groſſen Olymp erſchüttern** — Ideen von ihrer Hoheit und Größe! Nur daß dieſe im eigentlichen Verſtande mir nicht zuerſt durch die körperliche Statur vorgeſtellt werde: daß ſich nicht auf dieſe, als auf den

* Βοωπις ποτνια Ηρη.

** Iliad. Θ'. 198. 199.

Hauptanblick, mein Auge heften dürfe: ſonſt verliere ich die Königinn der Götter, die herrlichſte der Göttinnen aus den Augen: ich ſehe ein Rieſenweib. Wo hat ſie alsdann, die Langſtreckige, wo hat ſie alsdann im Himmel Raum? wie groß muß ihr himmliſches Brautgemach * ſeyn, das ihr Vulkan erbauet? wie groß der Schlüſſel und das Schloß zu dieſem Gemache, ** das kein Gott eröffnen kann, als ſie? wie viel Centner Ambroſia wird ſie brauchen, um ihren Körper *** zu ſäubern? wie viel Tonnen Oel, um ihn zu ſalben? wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck ſeyn? wo wird ſie mit Jupiter auf dem Berge Ida in ihrer ſüßen Umarmung † Raum haben? — — Ich mag nicht weiter, genug! alles Süße und Große in dem Gemählde Homers von ihrer Ankleidung, Auszierung, und Umarmung, †† verſchwindet mit der unermäßlichen Geſtalt. So bald auch nur mit einem Einigen kenntlichen Zuge die gigantiſche Statur zum Hauptaugenmerke würde: ſo ſchwinden die Gränzen der Schönheit, oder wenn man lieber will, der höchſten Vollkommenheit im weiblichen Gliederbaue. Mein Auge erliegt, wenn es ins Ungeheure ſoll, und

* Iliad. ξ. 163. etc. ** v. 168.

*** Αμβροσιῃ μεν πρωτον απο χροος ιμεροεντος
Λυματα παντα καθηρεν, αλειψατο δε λιπ᾽ ελαιῳ.
Iliad. ξ. 171. 172.

† Ibid. 345. etc. †† Ibid. v. 153. etc.

die Bewunderung, die ich jeꜩt fühle, verwandelt ſich in eine Art von grauenvollem Selbſtgefühle, Schauder und Eckel. Hat Homer nicht alſo gut gethan, daß er "ſeiner Göttinn nicht ſo offenbar eine kör„perliche Größe gab, die alle natürliche Maaße weit „überſtiege?„

Bei ſeiner Venus wäre dieſe noch von üblerer Wirkung. Wenn ſie ihm die, das ſüße Lachen liebende, Göttinn* iſt: wo bleibt das ſüße Lachen im Rieſengeſichte eines Weibes? Der Mund möge ſich auch nur zum Lächeln verziehen wollen: die Lippen ſich auch nur von fern dazu regen; der ſich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das ſich meldende Lachen wird Grimaſſe, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdann dieſe Rieſengeſtalt, wenn ſie über eine Riꜩung ihrer Haut am Finger ſchreiet, klaget, weinet, und den ganzen Himmel erreget.

Kurz! wo Größe und Stärke nicht das Hauptſtück im Charakter einer Gottheit ausmacht, da iſt die übermenſchliche Natur auch nicht ein nothwendiges Augenmerk. Wo der Charakter der Gottheit damit aber gar nicht beſtehen kann, z. E. die höchſte Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendſte Schönheit in der Tochter Dionens: da bleibe ſie un-

* Φιλομμειδης Αφροδιτη.

ſern Augen weg. Dieſe können, als menſchliche Augen, das Ideal der hohen ſowohl als der lieblichen Schönheit eines menſchlich ſcheinenden Körpers, nicht anders, als mit natürlichem Maaße beſtimmen: zwar mit dem Unterſchiede, daß in der Mahlerei dies Maaß in den Gränzen der Kunſt bleibt, in der Poeſie aber ſich zu der Stufe erheben kann, die in der Phantaſie des Menſchen die höchſte iſt; daß aber auch dies Höchſte für die Phantaſie überſchaulich, in ſeinem natürlichen Maaße bleibe. Geht dies anſchauliche Ganze verloren, überſteigt die Statur der Juno und Venus die Größe, in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke: ſo hat der Dichter ſeinen Eindruck verfehlt.

Nun ſelbſt die Gottheiten, deren Charakter und Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfaſſer Neptun, der mächtigſte aller Götter, Jupiter; und ich wiederhole aufs Neue: daß bei ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerſpreche: nicht aber, daß von Größe auf Stärke bei Homer der Schluß gemacht werden dürfe!

Homer gab uns keinen Einzigen der Götter gemahlet: ſo auch nicht ihre, "alles natürliche Maaß „überſteigende, Größe:„ er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der groſse Jupiter! aber iſt er bei Homer deswegen groſs, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer ſeiner Augenbraunen bis zur andern ſieben Tagereiſen hätte? Das würde uns Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Groſse dünken: Homer weiſs beſſern Weg. Er winkt mit ſeinen ſchwärzlichen Augenbraunen der Thetis ſein höchſtes Zeichen zu: das ambroſiſche Haar auf dem unſterblichen Haupte des Königes wallet, und der groſse Olympus bebt* — das iſt der groſse Jupiter! Nicht wie lang, ſondern wie machtvoll ſein Augenbraun und ſein Haar ſey: nicht wie geräumig, ſondern wie gebietend das Haupt des unſterblichen Königs: das iſt das Augenmerk des Dichters. Das iſt Jupiter, der Mächtige! Zevs, der Städteverwüſter!

Einmal** will dieſer Jupiter ſeine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken: er miſſet ſich alſo mit ihnen — aber an körperlicher Gröſse? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen beſſern Vorſchlag an ſeine Götter und Göttinnen. Alle ſollen ſich an die Himmel-herabhängende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: Jupitern würden ſie damit nicht vom Himmel zur Erde reiſsen können; "ich aber, fährt er fort, wenn ich „ziehen wollte, mit Erde und Meer würde ich ſie „aufziehen, alsdann die Kette um den Gipfel des

* Iliad. Α'. 528.

** Iliad. Θ. 17 — 27.

„Olympus ſchlingen: da hiengen ſie Alle in der „Höhe. So weit mächtiger bin ich, als Götter „und Menſchen.„ Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden, als dies von der Uebermacht des höchſten Gottes; allein ein Bild von der Uebergröße dieſes Gottes über Götter und Menſchen findet ſich nicht.

So wird die Größe Neptuns durch ſeine Schritte* mehr errathen und angedeutet, als geſchildert: denn eine Ausmeſſung ſeiner ganzen Geſtalt, nach Maasgabe dieſer Schritte, wäre ungeheuer und nicht homeriſch. Vielmehr hat der weiſe Dichter auch hier in Aeußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter geſetzt, um, nach der Stufe ſeiner Götter, auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größte Kraft mit der größten Sparſamkeit des Ausdrucks äußert. So wie der Höchſte der Götter ſeine Größe durch einen Wink, ſo zeigt der Nächſte nach ihm an Hoheit, Neptun, die ſeinige eine Stufe tiefer — ſchreitend.** Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemeſſen, da ſie einen ungeheuren Stein*** ergreift, und den langſtreckigen

* Welch ein Bild giebt der auf Ida die Waage des Schickſals haltende Jupiter! Die Schaale der Griechen ſinkt zur Erde: die Schaale der Trojaner ſteigt zum Himmel — wie ſtark iſt der wägende Arm des Gottes! Θ. 339. Solche Bilder liefert Homer und keine Maasſtäbe!

** Iliad. N. 10 — 45.

*** Iliad. Φ. 403.

Mars zu Boden wirſt. Vielleicht aber legt Leſſing mehr Gewicht in dieſen Stein, als Homer in ihn legen wollte. "Er war ein ſchwarzer, rauher, groſ„ſer Stein, der zum Grenzſtein dahingewälzet war „von Männern voriger Zeiten.„ Ob nun mit dieſem Homer den Maasſtab machen wollen: daß ein Held ſeiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieſer Stein alſo gleich ſo viel vierfach zuſammengeſetzten Mannskräften berechnet werden müſſe, als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich ſo genau nicht. Homer kann vielleicht blos ſagen: es war ein uralter Grenzſtein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva * iſt mir noch ſtrittig; ob ſie nach Maas oder Gewichte zu berechnen ſey. "Um ihre Schultern legt Pallas „die fürchterliche Aegis: die ringsum von Furcht „umgeben, in der die Zwietracht, und die Stärke, „und die wilde Mordluſt: in der auch das Haupt „der Gorgone, des abſcheulichen Ungeheuers, einge„graben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild „des donnernden Zevs — aufs Haupt ſetzte ſie den „goldnen Helm — —

ἑκατὸν πολεων πρυλεεσσ' αραρυιαν.

Was iſt nun das Letzte: der den Fußvölkern aus hundert Städten genug war? Es ſey, wie Erneſti will, der den Anfall

* Iliad. E. 737.

einer Armee aus hundert Städten, geſchweige denn aus einer, aushalten könnte. Oder, wie der Scholiaſt will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf ſich hätte eingegraben haben können: alsdann ſtimmt dieſe Erklärung in den Zuſammenhang der Beſchreibung von der fürchterlichen Aegis. Oder, wie Andere wollen, der Helm, den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten: dieſe Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beſte; denn ſie giebt das ſtärkſte Bild von der innern Macht der Göttinn, die ſich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine ſtille, erhabene Weiſe äußert. — Es ſey indeſſen welche von dieſen Erklärungen es wolle: keine iſt erdacht, um die Stelle zu lindern, ſondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Leſſing annimmt: * "der Helm, unter welchem ſich „ſo viel Streiter, als hundert Städte in das Feld „zu ſtellen vermögen, verbergen können,„ dieſe dünkt mir unter allen die letzte. Wo iſt je ein Helm dazu geweſen, um zu ſehen, wie viel Streiter unter ihm Raum haben? wie müſſen die Helden ſtehen, wenn ſie mit dem Helme, wie mit einem Scheffel ſollen gemeſſen werden? wie wäre alſo Homer auf dies kindiſche oder romantiſche Bild gekom-

* Laokoon p. 135.

men? Kurz! Homer giebt doch kein Maaß der Minerva an der Statur ihres Körpers unmittelbar; ſondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir ſchicklichſte Erklärung gälte, vielmehr auf ihre innere Stärke, "ſie „ſetzte den Helm aufs Haupt, der den Kräften eines „Fußvolks aus hundert Städten zu ſchaffen geben „könnte,„ welch ein ſtilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menſchenwürger, in Allem roh und ungeheuer, in ſeinem Anfalle und in ſeinem Geſchrei — warum ſollte ers nicht auch in ſeinem Hinſturze ſeyn? und da erlaubt ſich Homer das Bild, daß er, ſo wie er zehn tauſend Menſchen gleich aufſchreien, auch im Falle ſieben Hufen Landes* bedecken kann: eine Rieſengeſtalt! aber die iſt auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachſchreien, und im Falle nachſtrecken laſſen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine ſo ſeltene Stellung laſſen? — Zudem mißt Homer ſeinen Koloſſus, da er liegt: aufrecht wagte ers nicht, uns den ungeheuren Aufblick abzuzwingen. Zudem iſts blos im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zuſammen nimmt, einen Gigantenkampf, der ſich von einem menſchlichen Gefechte unterſchiede, zu ſchildern. In Schlachtordnung mit Menſchen zuſammengeſtellt, Führer menſchlicher Hee-

* Iliad. Φ. 407.

re, iſt die übermenſchliche Statur, "die alle natür„liche Maaße weit überſteiget,„ ganz verſchwunden. Mars und Minerva, da ſie ein Heer auf dem Schilde Achilles anführen, können ſich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine anſehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüſtung unterſcheiden; denn ſie ſollen ja Götter auf dem Schilde vorſtellen — ſie können in dieſer anſehnlichen Geſtalt vorragen, und die Menſchenvölker etwas niedriger* ſeyn; aber an einen ſieben Hufen langen Mars iſt ja hier nicht zu gedenken, und ich weiß nicht, wie Leſſing eine Stelle für ſich anführet,** die nur ſehr wenig von ſeiner Aſſertion beweiſet. Homer lindert die Größe der unter Menſchen wandelnden Götter hier ſo, als ſie Clarke und Erneſti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorſtellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es iſt Zeit, daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit ſind bei Homer nicht gleich wichtige Prädikate, um ſeine Götter von ſeinen vorzüglichſten Helden zu unterſcheiden.*** Selbſt von Stärke und Schnelligkeit wird Niemand, der den Homer auch nur ein einziges mal flüchtig durchlaufen, dieſe Aſſertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegeriſche Venus, und Diomedes war

* Iliad. Σ. 516 — 19.

** Laok. p. 136.

*** p. 135.

doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen.*

Der Individualcharakter der Homeriſchen Götter und Göttinnen iſt alſo das Hauptaugenmerk, nach welchem ſich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein Allgemeinſatz in Betrachtung: Charakter iſt hier über Gottheit.

Es giebt alſo bei ihm Göttinnen, die an Stärke unter den Helden bleiben: Göttinnen alſo auch, die an Größe den Menſchen gleich ſeyn müſſen: Götter, die eben nicht größer ſeyn dürfen. Für das Erſte zeuge Venus: für das Zweite Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen: für das Dritte Apollo.

Ferner: Größe iſt niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; ſondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widerſprechen.

Kann dieſe alſo durch andre Merkmale erkannt werden, um ſo gefälliger dem Dichter: und welches iſt ein beſſeres Kennzeichen von Hoheit, als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

Aus dieſer alſo läßt Homer auf jene ſchließen: nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zevs, aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegentheil.

Ob endlich die Bildhauer das Koloſſaliſche, das

* Iliad. E. 381. etc.

ſie ihren Götterſtatuen öfters ertheilten, aus Homer entlehnt? * — Dieſe Frage dünkt mich ſo, als jene indianiſche: worauf ruht die Erde? auf einem Elephanten! und worauf der Elephant? — Von wem nämlich mag denn Homer das Koloſſaliſche entlehnt haben, das er, hie und da, dieſem und jenem Gotte giebt? Mich dünkt, man könne in Aegypten den Urſprung von dieſen und mehreren Homeriſchen Ideen finden, inſonderheit an Orten, wo das Alte der Göttererzählung, wo die Tradition von mythologiſchen Anekdoten herrſchet, die, ſtatt des Schönen, nach welchem er ſonſt ſeine Götter ſchaffet, ins wüſte Große gehen. Ich habe Luſt, über ein Paar Proben dieſer Behauptung einige fliegende Schriftchen ** zu leſen, die zu gut ſcheinen, um unter Schriften ihrer Art zu verfliegen, inſonderheit, da mir die Aufgabe im Ganzen betrachtet: "was hat „Homer von den Aegyptern entlehnet? wie hat er „die alten Sagen voriger Zeiten in das Schöne ſei„ner Kunſt verändert?„ groß und noch ungenutzt vorkommt.

15.

Man muß nicht denken, daß ein Philoſoph, der den Unterſchied zwiſchen Poeſie und einer ſchönen Kunſt zu entwickeln unternimmt, damit das ganze

* Laok. p. 136.

** Harles de Jove Homeri etc.

Weſen der Dichtkunſt vollſtändig erklären wolle. Leſſing zeigt, was die Dichtkunſt gegen Mahlerei gehalten nicht ſey; um aber zu ſehen, was ſie denn an ſich in ihrem ganzen Weſen völlig ſey, müßte ſie mit allen ſchweſterlichen Künſten und Wiſſenſchaften, z. E. Muſik, Tanzkunſt und Redekunſt verglichen, und philoſophiſch unterſchieden werden.

Mahlerei wirkt im Raume; Poeſie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben; dieſe durch artikulirte Töne. Jene hat alſo Körper, dieſe Handlungen zu eigentlichen Gegenſtänden. "So „weit iſt Leſſing in ſeiner Entwicklung gekommen.„ Nun nehme ein philoſophiſcher Tonkünſtler ſein Werk auf: wie fern haben Poeſie und Tonkunſt gemeine Regeln, da ſie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da ſie Handlung ſinget? Der Redekünſtler fahre fort: jede Rede kann Handlung ſchildern: wie denn die Poeſie? wie in ihren verſchiedenen Gattungen und Arten? — Endlich dieſe Theorien zuſammen: ſo hat man das Weſen der Poeſie.

Auch bei der jetzigen Einen Seite der Vergleichung iſts indeſſen, als ob mir an dem Weſen der Poeſie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Leſſingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren erſten Gründen herzuleiten verſpricht. *

* Laok. p. 153.

Er ſchließt ſo. “Wenn es wahr iſt, daß die „Mahlerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mit„tel oder Zeichen gebraucht, als die Poeſie; jene „nämlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe „artikulirte Töne in der Zeit; wenn unſtreitig die „Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeich„neten haben müſſen: ſo können neben einander „geordnete Zeichen auch nur Gegenſtände, die neben „einander, oder deren Theile neben einander exiſti„ren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur „Gegenſtände ausdrücken, die auf einander, oder de„ren Theile auf einander folgen.„

“Gegenſtände, die neben einander, oder deren „Theile auf einander exiſtiren, heißen Körper. „Folglich ſind Körper mit ihren ſichtbaren Eigen„ſchaften die eigentlichen Gegenſtände der Mahlerei.

“Gegenſtände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, heißen überhaupt „Handlungen. Folglich ſind Handlungen der eigent„liche Gegenſtand der Poeſie.„

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich ſeyn, wenn ſie von einem feſten Punkte anfienge: nun aber laſſet uns zu ihm hinan. “Wenn es „wahr iſt, daß die Mahlerei zu ihren Nachahmun„gen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als „die Poeſie,„ allerdings wahr!

“Jene nämlich Figuren und Farben in dem Rau„me, dieſe aber artikulirte Töne in der Zeit.„

Schon nicht ſo beſtimmt! denn der Poeſie ſind die artikulirten Töne nicht das, was Farben und Figuren der Mahlerei ſind!

"Wenn unſtreitig die Zeichen ein bequemes Ver„hältniß zu dem Bezeichneten haben müſſen.„ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulirten Töne haben in der Poeſie nicht eben daſſelbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten, was in der Mahlerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können alſo zwei ſo verſchiedne Dinge ein Drittes, einen erſten Grundſatz, zum Unterſchiede, zum Weſen beider Künſte geben?

Die Zeichen der Mahlerei ſind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache iſt in den Eigenſchaften des Bezeichneten ſelbſt gegründet. Die Zeichen der Poeſie ſind willkührlich: die artikulirten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die ſie ausdrücken ſollen; ſondern ſind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen angenommen. Ihre Natur iſt alſo ſich völlig ungleich, und das Tertium comparationis ſchwindet.

Mahlerei wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poeſie aber nicht ſo durch die Succeſſion, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulirten Töne beruhet das nicht, was in der Mahlerei auf dem Nebeneinanderſeyn der Theile beruhete.

Das Succeſſive ihrer Zeichen iſt nichts als conditio sine qua non, und alſo blos einige Einſchränkung: das Coexiſtiren der Zeichen in der Mahlerei aber iſt Natur der Kunſt, und der Grund der mahleriſchen Schönheit. Poeſie, wenn ſie gleich durch auf einander folgende Töne, das iſt, Worte wirkt: ſo iſt doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succeſſion der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um dieſen Unterſchied deutlicher zu machen, muß eine Vergleichung zwiſchen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künſten gemacht werden, zwiſchen Mahlerei und Tonkunſt. Hier kann ich ſagen: Mahlerei wirkt ganz durch den Raum, ſo wie Muſik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinanderſeyn der Farben und Figuren iſt, der Grund der Schönheit, das iſt bei dieſer das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblick des Coexiſtirenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunſt beruhet; ſo iſt in dieſer das Succeſſive, die Verknüpfung und Abwechſelung der Töne das Mittel der muſikaliſchen Wirkung. Wie alſo, kann ich fortfahren, jene, die Mahlerei, blos durch ein Blendwerk, den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann: ſo mache ſie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptſache, nämlich: als Mahlerei durch Farben und doch in der Zeitfolge zu wirken: ſonſt gehet

das Weſen und alle Wirkung der Kunſt verloren. Hierüber iſt das Farbenklavier Zeuge. Und alſo im Gegentheile die Muſik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenſtände des Raums muſikaliſch zu ſchildern, wie unerfahrne Stümper thun. Jene verliere ſich nie aus dem Coexiſtenten, dieſe nie aus der Succeſſion: denn beide ſind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poeſie aber iſt der Auftritt geändert. Hier iſt das Natürliche in den Zeichen, Buchſtaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poeſie wenig oder nichts; der Sinn, der durch eine willkührliche Uebereinſtimmung in den Worten liegt, die Seele, die den artikulirten Tönen beiwohnet, iſt alles. Die Succeſſion der Töne kann der Poeſie nicht ſo weſentlich berechnet werden, als der Mahlerei das Coexiſtiren der Farben; "denn die Zeichen haben gar nicht „einerlei Verhältniß zu der bezeichneten Sache.„ *

Der Grund iſt wankend, wie wird das Gebäude ſeyn? Ehe wir dieſes ſehen, laſſet uns jenen erſt auf andere Art ſichern. Mahlerei wirkt im Raume, und durch eine künſtliche Vorſtellung des Raums. Muſik, und alle energiſchen Künſte, wirken nicht blos in, ſondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künſtlichen Zeitwechſel der Töne. Ließe ſich nicht das Weſen der Poeſie auch auf einen

* Laok. p. 153.

ſolchen Hauptbegriff bringen, da ſie durch willkühr= liche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieſer Wir= kung Kraft nennen: und ſo, wie in der Metaphy= ſik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe ſind, wie die mathematiſchen Wiſſenſchaften ſich alle auf einen dieſer Begriffe zurückführen laſſen; ſo wollen wir auch in der Theorie der ſchönen Wiſſen= ſchaften und Künſte ſagen: die Künſte, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künſte, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die ſchönen Wiſ= ſenſchaften, oder vielmehr die einzige ſchöne Wiſſen= ſchaft, die Poeſie, wirkt durch Kraft — durch Kraft, die den Worten beiwohnt, zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Dieſe Kraft iſt das Weſen der Poeſie, nicht aber das Coexiſtente, oder die Succeſſion.

Nun wird die Frage: welche Gegenſtände kann dieſe poetiſche Kraft beſſer an die Seele bringen, Gegenſtände des Raums, coexiſtirende Gegenſtände, oder Gegenſtände der Zeitſucceſſionen? Und, um wieder ſinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die poetiſche Kraft freier, im Raume, oder in der Zeit? —

Sie wirkt im Raume: dadurch, daß ſie ihre ganze Rede ſinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen ſelbſt, ſondern der Sinn des Zei= chens empfunden werden; die Seele muß nicht das

Vehikel der Kraſt, der Worte, ſondern die Kraft ſelbſt, den Sinn, empfinden. Erſte Art der anſchauenden Erkenntniß. Sie bringt aber auch jeden Gegenſtand gleichſam ſittlich vor die Seele, d. i. ſie nimmt ſo viel Merkmale zuſammen, um mit Einmal den Eindruck zu machen, der Phantaſie ihn vor Augen zu führen, ſie mit dem Anblicke zu täuſchen: zweite Art der anſchauenden Kenntniß, und das Weſen der Poeſie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philoſophie iſt: dieſe Art der Poeſie allein zukommen, und macht ihr Weſen, das ſinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann alſo ſagen, daß das erſte Weſentliche der Poeſie wirklich eine Art von Mahlerei, ſinnliche Vorſtellung ſey.

Sie wirkt in der Zeit: denn ſie iſt Rede. Nicht blos erſtlich, ſo fern die Rede natürlicher Ausdruck iſt, z. E. der Leidenſchaften, der Bewegungen: denn dies iſt der Rand der Poeſie; ſondern vorzüglich, indem ſie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorſtellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechſelung theils, theils in dem Ganzen, das ſie durch die Zeitfolge erbauet, energiſch wirket. Das Erſte hat ſie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das Letzte aber, daß ſie einer Abwechſelung, und gleichſam Melodie der Vorſtellungen, und Eines Ganzen fähig ſey, deſſen Theile ſich nach und nach äußern,

deſſen Vollkommenheit alſo energiſiret — dies macht ſie zu einer Muſik der Seele, wie ſie die Griechen nannten: und dieſe zweite Succeſſion hat Leſſing nie berühret.

Keines von beiden, allein genommen, iſt ihr ganzes Weſen. Nicht die Energie, das Muſikaliſche in ihr; denn dies kann nicht Statt finden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorſtellungen, das ſie der Seele vormahlet, vorausgeſetzt wird. Nicht aber das Mahleriſche in ihr; denn ſie wirkt energiſch, eben in dem Nebeneinander bauet ſie den Begriff vom ſinnlich vollkommenen Ganzen in die Seele: nur beides zuſammen genommen, kann ich ſagen, das Weſen der Poeſie iſt Kraft, die aus dem Raum, (Gegenſtände, die ſie ſinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetiſchen Ganzen) wirkt: kurz alſo ſinnlich vollkommene Rede.

Bei Leſſing iſt der vornehmſte Gegenſtand der Poeſie Handlung; nur aber Er kann aus ſeinem Begriffe der Succeſſion dieſen Begriff ausfinden; ich geſtehe es gern, ich nicht.

"Gegenſtände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, ſind Handlungen.„ * Wie? ich laſſe ſo viel ich will auf einander folgen, jedes ſoll ein Körper, ein todter Anblick ſeyn; vermöge der Succeſſion iſt keines noch Handlung.

* Laok. p. 154.

Ich ſehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — ſehe ich damit Handlung? Verſchiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen, einzeln, todte, einander nachfolgend: ſehe ich Handlung? nie wird P. Kaſtells Farbenklavier mit ſeinem ſucceſſiven Vorſpielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern: nie wird eine melodiſche Kette von Tönen, eine Kette von Handlungen heißen. Ich läugne es alſo, daß Gegenſtände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, deswegen überhaupt Handlungen heißen: und eben ſo läugne ich, daß, weil die Dichtkunſt Succeſſionen liefere, ſie deswegen Handlungen zum Gegenſtande habe.

Der Begriff des Succeſſiven iſt zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß ein Succeſſives durch Kraft ſeyn: ſo wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Weſen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Subſtanz auf einander folgen: ſo wird Handlung. Und ſind Handlungen der Gegenſtand der Dichtkunſt, ſo wette ich, wird dieſer Gegenſtand nie aus dem trocknen Begriff der Succeſſion beſtimmt werden können: Kraft iſt der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dies iſt die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele

durch die Phantaſie und Erinnerung wirkt: ſie iſt das Weſen der Poeſie. — Der Leſer ſieht, daß wir ſind, wo wir waren, daß nämlich die Poeſie durch willkührliche Zeichen wirke; daß in dieſem Willkührlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poeſie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, ſo fern ſie natürliche Laute ſind. —

Leſſing indeſſen ſchließt aus dieſer Folge von Tönen und Worten alles; nur ſehr ſpät fällt es ihm ein,* daß die Zeichen der Poeſie willkührlich wären: allein auch dann erwägt er nicht, was der Einwurf: Poeſie wirkt durch willkührliche Zeichen, ſagen wolle.

Denn wie löſet er dieſen Einwurf? "Dadurch, „daß mit der Schilderung körperlicher Gegenſtände „die Täuſchung, das Hauptwerk der Poeſie, verlo„ren gehe, daß alſo zwar Rede an ſich, aber nicht „die ſinnlich vollkommenſte Rede, die Poeſie, Kör„per ſchildern könne.„ Die Sache ſcheint jetzt an beſſerm Orte. Eben weil die Poeſie nicht mahleriſch genug ſeyn kann bei Schilderung körperlicher Gegenſtände: ſo muß ſie ſie nicht ſchildern. Nicht, damit ſie nicht Mahlerei ſey; nicht, weil ſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert: nicht, weil der Raum das Gebiet des Mahlers, und blos Zeitfolge das Gebiet des Dichters ſey — ich ſehe bei

* Laok. p. 165.

Allem keine Urſache. Das Succeſſive in den Tönen iſt, wie geſagt, dem Poeten wenig: er wirkt nicht durch ſie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn ſeine Kraft verläßt, wenn er mit ſeinen Vorſtellungen, unabhängig von ſeinen Tönen, die Seele nicht täuſchen kann: ja, dann geht der Poet verloren, dann bleibt nichts als ein Wortmahler, als ein ſymboliſcher Namenerklärer. Aber daß die Succeſſion hier noch nicht am beſten Orte ſey, mag — ſein eignes Beiſpiel zeugen.* Wenn es Hallers Endzweck iſt, uns in ſeinen Alpen, den Enzian, und ſeinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdann den Zweck des Dichters, mich zu täuſchen, und ich, als Leſer, meinen Zweck, mich täuſchen zu laſſen: dies iſt alsdann der Grund und kein andrer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botaniſchen Lehrbuche gehe: wie werde ich da den Enzian und ſeine Brüder kennen lernen? wie anders, als wieder durch ſucceſſive Töne, durch Rede? Der Botaniſt wird mich von einem Theile zum andern führen: er wird mir die Verbindung dieſer Theile klar machen: er wird das Kraut meiner Einbildungskraſt theilweiſe und im Ganzen vorzuzählen ſuchen, was freilich das Auge mit Einmal überſiehet: er wird alles thun, was Leſſing, der Dichter, nicht thun,

* Laok. p. 168.

ſoll. Wird er mir verſtändlich werden? Darum iſt nicht die Frage, wenn ich ſeine Worte verſtehe: er muß mir klar werden, er muß mich auf gewiſſe Art täuſchen. Kann er dies nicht: ſehe ich die Sache blos im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anſchauend, ein: ſo werde ich alsdann alle Regeln, die Leſſing dem Dichter giebt, auch dem Verfaſſer eines botaniſchen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm ſehr ernſthaft ſagen:* "Wie gelangen „wir zu der deutlichen Vorſtellung eines Dinges im „Raume, eines Krauts? Erſt betrachten wir die „Theile deſſelben einzeln, hierauf die Verbindung „dieſer Theile, und endlich das Ganze. Unſere „Sinne verrichten dieſe verſchiedenen Operationen „mit einer ſo erſtaunlichen Schnelligkeit, daß ſie „uns nur eine Einzige zu ſeyn bedünken, und dieſe „Schnelligkeit iſt unumgänglich nothwendig — Geſetzt nun alſo auch, der ſchriftliche Kräuterlehrer „führe uns in der ſchönſten Ordnung von einem „Theile des Gegenſtandes zu dem andern; geſetzt, „er wiſſe uns die Verbindung dieſer Theile auch „noch ſo klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht „er dazu? Was das Auge mit Einmal überſiehet, „zählt er uns merklich langſam nach und nach zu, „und oft geſchieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den erſten ſchon vergeſſen haben. Jedennoch ſollen wir uns aus dieſen Zügen ein Ganzes bilden:

* Laok. p. 166. 167.

„dem Auge bleiben die betrachteten Theile beſtändig „gegenwärtig: es kann ſie abermals und abermals „überlaufen; für das Ohr hingegen ſind die vernom„menen Theile verloren, wenn ſie nicht in dem Ge„dächtniſſe zurückbleiben. Und bleiben ſie ſchon da „zurück: welche Mühe, welche Anſtrengung koſtet „es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung ſo „lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen „Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu „einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelan„gen! — Solche Beſchreibungen mögen ſich, wenn „man die Blume ſelbſt in der Hand hat, ſehr ſchön „dagegen recitiren laſſen; nur für ſich allein ſagen „ſie wenig oder nichts. —

So ſpricht Leſſing zum Dichter, und warum ſoll ich nicht eben ſo zum Kräuterlehrer ſprechen, der mich blos durch Worte lehren will? Ich ſehe keine Veränderung des Falles, eben denſelben Gegenſtand, einen Körper, eben daſſelbe Mittel, ihn zu ſchildern, Rede, eben dieſelbe Hinderung in dieſem Mittel, das Succeſſive der Rede, Worte. Folglich muß die Lection ſich ſo gut auf ihn, als auf jeden Wortſchilderer paſſen.

Folglich muß die Urſache: "Succeſſion verhin„dert, Körper zu ſchildern," da ſie auf jede Rede trifft, da jede Rede in ſolchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verſtändlich, ſondern als eine

Sache anſchauend machen will, eigentlich auſſer dem Gebiete der Poeſie liegen;

Folglich auch in demſelben kein eigentliches, wenigſtens kein höchſtes Geſetz geben können, ſondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann.

16.

Um auf einen fruchtbarern Weg zu kommen, als dieſer trockne Nebenbegriff gewähret, macht Leſſing einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. "Die Poeſie ſchildert durch ſucceſſive Töne; folg„lich ſchildert ſie auch Succeſſionen,* folglich hat „ſie auch Succeſſionen, und eigentlich nichts als „Succeſſionen zum Gegenſtande. Succeſſionen ſind „Handlungen: folglich„ — und folglich hat Leſſing was er will; aber woher kann ers haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succeſſion; und daß ſie nur fortſchreitende Gegenſtände ſchildere, ſchloß er, weil ſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert — wo bleibt hier die Kette? Geſetzt, daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunſt das wäre, was das Nebeneinanderſeyn der Farben in der Mahlerei: welche Proportion iſt in dem Succeſſiven der Töne, und in dem Succeſſiven der Gegenſtände, die ſie ſchildert: Wie weit halten dieſe Einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken?

* Laok. p. 152. 154.

Und wie weit weniger Eins aus dem Andern ſchlieſſen? — Und wenn ſie auch dann Succeſſionen ſchilderte, warum müſſen dieſe Succeſſionen Handlungen ſeyn? u. ſ. w. Die Gränzſcheidung nach ſolch einem Riſſe kann kaum richtig ſeyn.

Kaum richtig von Seiten der Mahlerei, "ihr „Weſen ſey, Körper zu ſchildern," wenigſtens bin ich mir fortſchreitenderer Handlungen der Mahlerei bewußt, als wovon Leſſing ein Beiſpiel giebt:* nämlich eine Drapperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von Seiten der Dichtkunſt, wo aus dem Succeſſiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht, daß ſie keine Körper ſchildern ſolle; denn können keine ſucceſſiven Töne Begriffe von coexiſtirenden Dingen erwecken; ſo ſehe ich nicht, wie irgend die Rede, die blos hörbare Rede, anſchauende Erkenntniß wirken könnte: denn Bilder, würde ich ſagen, ſind nicht hörbar. So ſehe ich nicht, wie irgend die Rede zuſammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die ſucceſſiven Töne hangen nicht zuſammen. So ſehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweiſes, des Trauerſpiels entſtehen könnte; denn die ganze Succeſſion der Töne macht kein ſolches Ganzes: "für das Ohr ſind die vernommenen Theile

* Laok. p. 178. 179.

„jedesmal verloren.„ Es läßt ſich alſo hieraus Alles oder Nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus, "die Untauglichkeit der ganzen descriptive Poetry,* das Unpoetiſche aller mahlenden Poeſie.„

Noch weniger hieraus, daß das Weſen der Dichtkunſt Fortſchreitung ſey;** daß die Dichtkunſt nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nutzen müſſe: daß Einheit der mahleriſchen Beiwörter ihr Regel ſey.† —

Ja nicht einmal, daß ſich "nur aus dieſen „Grundſätzen die große Manier Homers beſtimmen „und erklären ließe.„ Ich läugne Leſſingen viel, und in ſeinem Grunde Alles, aber darum läugne ich nicht alle Sachen, die nur Er auf dieſen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

"Homer mahlet nichts, als fortſchreitende Handlungen: alle Körper, alle einzelne Körper mahlet er nur "durch ihren Antheil an den Handlungen, ge„meiniglich und mit Einem Zuge. Zwingen ihn ja „beſondere Umſtände, unſern Blick auf einen einzel„nen körperlichen Gegenſtand länger zu heften: ſo „weiſt er durch unzählige Kunſtgriffe dieſen einzel„nen Gegenſtand in einer Folge von Augenblicken, „in deren jedem er anders erſcheint.„†† — Schön! vortreflich! die wahre Manier Homers! — Nur

* Laok. p. 174. 175. ** p. 154. 155.

† Laok. p. 155. †† p. 155.

ob Homer dieſe Manier gewählt, weil er mit ſucceſſiven Tönen ſchildern wollte*, weil er körperliche Gegenſtände anders zu ſchildern verzweifelte, weil er beſorgen mußte, daß, wenn er uns in der ſchönſten Ordnung von einem Theile des Gegenſtandes zum andern führte, daß, wenn er uns auch die Verbindung dieſer Theile noch ſo klar zu machen wüßte;** dem Auge zwar die betrachteten Theile in der Natur beſtändig gegenwärtig bleiben, für das Ohr hingegen die vernommenen Theile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deswegen Homer ſeine Gegenſtände in eine Folge von Augenblicken geſetzt, iſt mir nie bei Homer beigefallen.

Wenn ſeine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zuſammenſetzt,*** entkommt da der Dichter dem Verſuche, ein Coexiſtentes nicht mit Folgetönen zu ſchildern? Ich ſehe Räder, Achſen, Sitz, Deichſel, Riemen, Stränge, nicht wie es beiſammen iſt, ſondern erſt langſam zuſammenkommt. Erſt werden mir die Räder, nicht blos die Räder, ſondern die Theile derſelben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erz, und die ſilberne Nabe u. ſ. w. langſam vorgezählt, dann erſt Achſen, dann erſt der Sitz, alles in ſeinen Theilen; und ehe das lezte Stück

* Laok. p. 153. ** p. 167.

*** Iliad. E. v. 722 — 731.

Stück dran iſt, habe ich ſicherlich das Erſte vergeſ-ſen. Der Wagen ſteht zuſammen: und troz der Phantaſie, die ſich jezt das Bild des Wagens mit Einem Blicke und doch in allen ſeinen Theilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldenen Felgen, und die Schienen von Erz, u. ſ. w. auf Einmal an-ſchauend denken könne! Ich ſehe alſo kaum, was Homer gethan hätte, um gleichſam die Wirkung ſuc-ceſſiver Töne zu ſchwächen, um durch unzählige Kunſtgriffe uns das Coexiſtente gegenwärtig zu machen? Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Coexiſtiven in allen ſeinen Theilen, "welche größere „Mühe, welche ſchärfere Anſtrengung koſtet es, „dieſe langſamen Eindrücke alle in eben der Ordnung „ſo lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen „Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu „einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.„ Arbeitete der Dichter auf dieſen Begriff des Ganzen, da er uns ſeine Theile zerlegte, um ihn nachher in allen dieſen Theilen zuſammengeſezt darzuſtellen; ſo ſage ich, hat er eben ſo vergeblich gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter mahlet. Das Zu-ſammenſezen, die Handlung der Hebe, kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander-zuſam-menſezen, was mit Einmal gezeigt, gedacht werden ſollte, iſt Augenmerk: dies iſt bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zuſammenſezen noch langſamer. "Doch nicht blos da, wo Homer mit ſeinen Beſchrei-

„bungen weitere Abſichten verbindet, ſondern auch „da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun iſt, „wird er dieſes Bild in eine Art von Geſchichte des „Gegenſtandes verſtreuen, um die Theile deſſelben, „die wir in der Natur neben einander ſehen, in ſei„nem Gemählde eben ſo natürlich auf einander „folgen, und mit dem Fluſſe der Rede „gleichſam Schritt halten zu laſſen. Der „Bogen des Pandarus z. E.„ * — aber wie kann Leſſing hier in Homers Beſchreibung eine Parallele der Folge in den Tönen, mit dem Coexiſtiren der Theile, und der Theile des Objekts mit den Theilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus mahlen will, und uns erſt auf die Jagd des Steinbocks führet, aus deſſen Hörnern der Bogen gemacht worden: und uns erſt den Felſen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erſt die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erſt ſie in Arbeit giebt, nun erſt uns jeder Arbeit des Künſtlers zuſchauen läßt — wer kann ſagen, Homer habe das Succeſſive ſeiner Beſchreibungen der Natur des Coexiſtenten gleichſam näher bringen, und die Theile des Bogens mit dem Fluſſe der Rede Schritt halten laſſen! Statt, daß ſie durch dieſe homeriſche Manier näher zuſammen kommen ſollten; ſehe ich ſie ſich weiter hinaus zerſtreuen; unter vielen andern fremden Zügen: (Jagd, Steinbock, Ort des Erha-

* Laok. p. 163. 164.

ſchens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkſtätte des Künſtlers,) liegen ſie verſteckt: und hätte Homer mit ſeiner Geſchichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit Einmal alle Theile des Bogens anſchaulich zu geben: ſo hätte er eben den ſchlechteſten Weg genommen. Meine Phantaſie wenigſtens hat ſich der Geſchichte überlaſſen, den Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn ſich nachher in allen ſeinen Theilen auf Einmal zu denken, die fremden Züge in der Geſchichte erſt wegzulaſſen — welche Mühe! welche Abſonderung!" Homer mahlet den Schild Achilles in mehr „als hundert prächtigen Verſen, nach ſeiner Mate„rie, nach ſeiner Form, nach allen ſeinen Figuren, „welche die ungeheure Fläche deſſelben füllten, ſo „umſtändlich, ſo genau, daß es neuen Künſtlern „nicht ſchwer gefallen, eine in allen Stücken über„einſtimmende Zeichnung darnach zu machen. Er „mahlet dies Schild nicht als ein fertiges vollende„tes, ſondern als ein werdendes Schild. Er „hat alſo auch hier ſich des beſchriebenen Kunſtgrif„fes bedienet, das Coexiſtirende ſeines Vorwurfs in „ein Conſekutives zu verwandeln, und dadurch aus „der langweiligen Mahlerei eines Körpers das le„bendige Gemählde einer Handlung zu geben.„ * Feine Bemerkung! richtiger Gegenſatz mit Virgilen! Ob aber Homer dies Werden des Schildes

* Laokoon p. 183. 184.

ergriffen, um gleichſam mit dem Conſecutiven ein Coexiſtirendes zu liefern? "ob er die mehrern Zü„ge für die verſchiedenen Theile und Eigenſchaften „im Raume in einer gedrängten Kürze ſchnell auf „einander folgen laſſe, damit wir ſie alle auf „einmal zu hören glauben ſollen?„ ob es mit dem Werden des Schildes ſein Zweck geweſen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch dieſe den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen faſſen konnten?* — Sollen dieſe Fragen ihr Ja bekommen: ſo bekenne ich die Schwäche meines Gedächtniſſes, dieſen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemählde auf dem Schilde ſeyn: möge ich ſie auch werdend geſehen haben; ich erſtaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erſtaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Conſekutive in ein Coexiſtirendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künſtlers kann das Schild mit allen ſeinen Figuren ein mahleriſches Ganzes gebildet haben; ich muß aufs neue das Schild herum überſehen, wenn ich die mit jedem ſucceſſiven Wortzuge verlorne Figur wieder ſehen ſoll, und doch wo ſind ſie, wenn ich ſie zu einem ganzen Schilde ordnen ſoll? Das Werdenſehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es ſey denn, um mich

* Laok. p. 166.

noch weiter zu zerſtreuen; das Nacheinander werden iſt und bleibt der Knoten.

Homers Sprache ſey ſo vortreflich, als ſie seyn kann, — jedes Wort liefre ein Bild — ohne alle Suſpenſion der Beziehungen — ſo ſchnell fortſchreitend, als Diane in ihrem Gange;* ſoll dies ſchnelle Fortſchreitende da ſeyn, um gleichſam das Hinderniß des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuſchenden Anblick eines räumlichen Gegenſtandes, eines Körpers im Raume zu erwekken — dies kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer ſeiner ſchreitenden Manier ſo treu geblieben ſeyn: dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt; dazu am wenigſten das conſekutive Werden gewählt haben: "um die Theile „ſeines Gegenſtandes mit dem Fluſſe der Rede ei„nerlei Schritt halten zu laſſen.„ Dies kann keine Rede: noch minder wills die Rede des Dichters: am mindeſten wollte es der Erſte der Dichter. Seine ganze Manier zeigt, daß er nicht fortſchreite, um uns, es ſey wovon es ſey, ein Bild des Ganzen durch Succeſſion zu geben, ſondern er ſchreitet durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Homer iſt immer fortſchreitend in Handlungen, weil er damit fortſchreiten muß, weil alle dieſe Theilhandlungen Stücke ſeiner ganzen Handlung

* Laokoon p. 180. 181.

ſind, weil er ein epiſcher Dichter iſt. Ich brauche alſo den Wagen der Juno, und den Zepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als ſie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken ſollen auf meine Seele. Darum alſo höre ich die Geſchichte des Bogens, nicht damit mir dieſe ſtatt Gemählde ſey; ſondern um einen Begriff von ſeiner Stärke, von der Macht ſeiner Arme, mithin von der Kraft ſeiner Sehne, ſeines Pfeils, ſeines Schuſſes zum Voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil anſetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines ſolchen Bogens trifft, wir kennnen ſeine Stärke. Leſſing kann alſo nicht ſagen, es ſey Homeren mit ſeiner Geſchichte des Bogens, um ſein Bild, und blos um ſein Bild zu thun geweſen. Um nichts minder als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war ſeine Sache: ſie, und nicht die Geſtalt des Bogens gehört zum Gedichte: ſie, und keine andre Eigenſchaft, ſoll hier energiſch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne ſchwirrt, der Pfeil trifft — um ſo mehr den Pfeil empfinden. Dieſer Energie zu Folge, die in einem Gedichte das Hauptwerk iſt, erlaubt ſich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu ſpazieren, und die Geſchichte des Bogens zu dichten: denn ich ſehe keine andre Art, dieſen Begriff

in aller Stärke, als durch Geſchichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Geſtalt lernen: aus der Geſtalt müſſen wir Größe, aus dieſer Stärke erſt ſchließen; durch eine Geſchichte lernen wir dieſe unmittelbar — und wenn es dem energiſchen Künſtler, dem Dichter, blos um dieſe Stärke zu thun iſt, was ſoll er ſich andre Arbeiten aufbürden? Der Mahler mahle Bild, Geſtalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfang bis zu Ende der Beſchreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung leſe, die Leſſing mit dem Schuſſe Pandarus macht; aus ihr iſt blos ein ſucceſſives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energiſches Bild zu hören: wobei wir nicht durch ſucceſſive Töne mahleriſch, ſondern in jedem Tone energiſch getäuſcht werden, daß wir zuſammenfahren ſollen, wenn endlich ein ſolcher Bogen trifft.

Ein gleiches gilt vom Zepter Agamemnons: ich betrachte die Geſchichte deſſelben gar nicht "als einen „Kunſtgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne ſich in die froſtige Beſchreibung ſeiner Theile einzulaſſen.„ * Sein Zepter iſt ein uraltes, königliches, göttliches Zepter! Der Begriff ſoll wirken; um alle andre Kunſtgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beſchrieben: ** war-

* Laokoon p. 159 — 163.

** Iliad. E. v. 722 — 731.

um? natürlich, weil ich ohne den Dichter dieſen Wagen nicht geſehen, weil ich ihn erſt kennen lernen muß, um einen himmliſchen Wagen zu kennen. Warum wird er zuſammengeſetzt? Natürlich, weil wir einen himmliſchen Wagen nie ſo gut kennen lernen, als wenn er erſt in ſeinen Theilen da liegt, und zuſammengeſetzt wird. Um alſo die Vortreflichkeit dieſes Götterwagens, um den innern Werth aller ſeiner Theile, um ſeinen künſtlichen Bau zu ſchildern, wird er zuſammengeſetzt: nicht aber, um dieſe Theile ſucceſſiv zu ſammeln, da man ſie coexiſtent nicht ſehen kann. Das Zuſammenſetzen iſt hier kein Kunſtgriff, kein quid pro quo, um uns ſo das Ganze zu geben: den ganzen Anblick zu ſammeln, iſt kein Zweck des Dichters; im Zuſammenſetzen ſelbſt liegt die Energie der Rede; nichts mehr. Bei jedem Theile ſollen wir ausrufen: prächtig! göttlich! königlich! — iſt dies: iſt dieſer Begriff ſinnlich vollkommen in der Seele; das Ganze mit ſeinen Theilen war nicht mein Bild: das mag ein Kutſcher lernen. — Der Wagen iſt zuſammen: die Energie alſo vollendet: „ ich rufe nochmals aus: prächtig! göttlich! königlich! und laſſe Juno und Minerva kutſchiren.

Der Schild Achilles* wird unter der Hand Vulkans: warum wird er? Natürlich, weil er werden ſoll! Achilles hat Waffen nöthig: The-

* Iliad. ς'. 497. etc.

tis flehet Vulkan darum an: er verſprichts, ſteht auf, arbeitet — warum ſoll er nicht arbeiten? Im ganzen Homeriſchen Gedichte ſind Götter wirkſam: ihre Auftritte wechſeln mit den Auftritten der Menſchen ab: nun iſt Nacht: die Handlung ſteht: Vulkan haben wir ſo lange nicht geſehen: ſeitdem er als hinkender Mundſchenke der Götter erſchien: Achilles hat ſeine Waffen mit Patroklus verloren; nun gehe Thetis zum Vulkan, nun kann Vulkan ſchmieden: der Schild iſt werdend. — Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopee, und iſt keine Figur, die aus ſeinem Poem vorrufe, keine Beſonderheit der Homeriſchen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bei jeder Figur, die Vulkan aufgräbt, bewundere ich den ſchaffenden Gott, bei jeder Beſchreibung der Maaße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, das dem Achilles wird, auf welches der in das Intereſſe der Handlung verflochtene Leſer ſo ſehnlich, als Thetis, wartet. —

Kurz: ich kenne keine Succeſſionen in Homer, die als Kunſtgriffe, als Kunſtgriffe der Noth, eines Bildes, einer Schilderung wegen da ſeyn ſollten: ſie ſind das Weſen ſeines Gedichts, ſie ſind der Körper der epiſchen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers, lie-

gen: mit jeder andern Hypotheſe von Kunſtgriffen, von Einkleidungen, um das Coexiſtente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieſer Vorwurf groß ſey, daß der Kraft eines Dichters kein größeres Hinderniß gelegt werden könne, als nicht in ſeinem Tone zu leſen; allein deswegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zuſammenſetzen des Wagens der Juno, und in der Geſchichte des Bogens und des Zepters, und in dem Werden des Schildes, nichts als einen Kunſtgriff bemerken will, um einem körperlichen Bilde zu entkommen: der weiß nicht, was Handlung des Gedichts ſey, an dem hat Homer ſeine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, ſo ſchildert ers, wenn es auch ein Therſites ſeyn ſollte; er weiß von keinen Kunſtgriffen, von keiner poetiſchen Liſt und Gefährde: Fortſchreitung iſt die Seele ſeines Epos.

17.

Nun aber iſt Homer auch nicht der einzige Dichter: es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Aeſchylus, u. ſ. w. Sein επος, ſeine fortgehende Erzählung, verwandelte ſich mehr und mehr in ein μέλος, in ein Geſangartiges, und darauf in ein ειδος, in ein Gemählde; Gattungen, die noch aber immer Poeſie blieben. Ein Sänger,

(μελοποιος) und ein lyriſcher Mahler, (ειδοποιος) Anakreon und Pindar, ſtehe alſo gegen den Geſchichtsdichter (εποποιος) Homer.

Homer dichtet erzählend: "es geſchah! es „ward!„ bei ihm kann alſo alles Handlung ſeyn, und muß zur Handlung eilen. Hierhin ſtrebt die Energie ſeiner Muſe: wunderbare, rührende Begebenheiten ſind ſeine Welt: er hat das Schöpfungswort: "es ward!„ Anakreon ſchwebt zwiſchen Geſang und Erzählung: ſeine Erzählung wird ein Liedchen, ſein Lied ein επος des Liebesgottes. Er kann alſo ſeine Wendung: "es war!„ oder "ich „will„ oder "du ſollſt!„ haben — genug, wenn ſein μελος von Luſt und Freude ſchallet: eine frohe Empfindung iſt die Energie, die Muſe jedes ſeiner Geſänge.

Pindar hat ein großes lyriſches Gemählde, ein labyrinthiſches Odengebäude im Sinne, das eben durch anſcheinende Ausſchweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energiſches Ganzes werden; wo kein Theil für ſich, wo jeder auf das Ganze geordnet, erſcheinen ſoll: ein ειδος: ein poetiſches Gemählde, bei dem überall ſchon der Künſtler, nicht die Kunſt, ſichtbar iſt. "Ich ſinge!„

Wo mag nun Vergleichung Statt finden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verſchieden! wie ungleich das Werk, worauf ſie arbeiten! Der Eine will nichts als dichten: er erzählet:

er bezaubert; das Ganze der Begebenheit iſt ſein Werk: er iſt ein Dichter voriger Zeiten. Der Andere will nicht ſprechen; aus ihm ſinget die Freude; der Ausdruck einer lieblichen Empfindung iſt ſein Ganzes. Der Dritte ſpricht ſelbſt, damit man ihn höre: das Ganze ſeiner Ode iſt ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunſt. — Kann jeder ſeinen Zweck auf ſeine Art erreichen: mir ſein Ganzes vollkommen darſtellen; mich in dieſer Anſchauung täuſchen — was will ich mehr?

Es iſt eine längſt angenommene, und an ſich unſchuldige Hypotheſe, das Ganze jeder Gedichtart, als eine Art von Gemählde, von Gebäude, von Kunſtwerk zu betrachten, wo alle Theile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen, mitwirken ſollen. Bei allen iſt der Hauptzweck poetiſche Täuſchung; bei allen aber auf verſchiedne Art. Die hohe wunderbare Illuſion, zu der mich die Epopee bezaubert, iſt nicht die kleine ſüße Empfindung, mit der mich das Anakreontiſche Lied beſeelen will; noch der tragiſche Affekt, in den mich ein Trauerſpiel verſetzet — indeſſen arbeitet jedes auf ſeine Täuſchung nach ſeiner Art, mit ſeinen Mitteln, etwas im vollkommenſten Grade anſchauend vorzuſtellen; es ſey nun dies Etwas epiſche Handlung, oder tragiſche Handlung, oder eine einzige Anakreontiſche Empfindung, oder ein vollendetes Ganzes pindariſcher Bilder, oder — alles muß indeſſen innerhalb ſeiner

Gränzen, aus ſeinen Mitteln und ſeinem Zwecke beurtheilt werden.

Keine pindariſche Ode alſo als eine Epopee, der das Fortſchreitende fehle: kein Lied als ein Bild, dem der Umriß mangele: kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht, als beſchreibende Poeſie. Sobald wir nicht um ein Wort, "Poeſie, „Poem„ ſtreiten wollen; ſo hat jede eingeführte Gedichtsart ihr eignes Ideal — eine ein höheres, ſchwereres, größeres, als eine andere; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andere, oder gar auf die ganze Dichtkunſt Geſetze bringen.

Wenn alſo "Homer nichts als fortſchreitende „Handlungen mahlet, und für jeden Körper, für jedes einzelne Ding nur einen Zug hätte, ſo fern es „an der Handlung Theil nimmt:„ * ſo mag damit ſeinem epiſchen Ideal eine Genüge geſchehen. Vielleicht aber, daß ein Oſſian, ein Milton, ein Klopſtock ſchon ein anderes Ideal hätten, wo ſie nicht mit jedem Zuge fortſchreiten, wo ſich ihre Muſe einen andern Gang wählte? Vielleicht alſo, daß dies Fortſchreitende blos Homers epiſche Manier, nicht einmal die Manier ſeiner Dichtart überhaupt ſey? — Der Kunſtrichter ſoll hier ein furchtſames Vielleicht ſagen; das Genie entſcheidet mit der ſtarken Stimme des Beiſpiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis

* Laok. p. 155.

Homers auf die Bemerkung führet: "Homer ſchil„dert nichts als fortſchreitende Handlungen,„ ſogleich den Hauptſatz darauf ſchlagen: "die Poeſie „ſchildert nichts, als fortſchreitende Handlungen — „folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand „der Poeſie.„ Wenn ichs bei Homer bemerke, daß "er alle einzelne Dinge nur durch ihren Antheil „an dieſen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem „Zuge, mahle,„* ſo darf nicht gleich der Stempel „darauf: folglich ſchildert auch die Poeſie nur „Körper andeutungsweiſe durch Handlungen; folglich „kann auch die Poeſie in ihren fortſchreitenden „Nachahmungen nur eine einzige Eigenſchaft der „Körper nutzen, und was daraus mehr folgen ſoll„ an Regeln von der Einheit der mahleriſchen Beiwörter, von der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände — — u. ſ. w. Daß dieſe Grundſätze nicht aus einer Haupteigenſchaft der Poeſie fließen, z. E. aus dem Succeſſiven ihrer Töne, woraus ſie Leſſing hergeleitet, iſt bewieſen. Daß

* Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken ſollen, werden mit ſo viel Zügen geſchildert, als mitwirken ſollen. Auf einen ſchränket ſich Homer ſelten ein; wenn es auch nur ein Stein, Geräth, Bogen, u. ſ. w. wäre — er nimmt ſich immer Zeit, ſo viel Eigenſchaften ſeines Körpers anzuführen, als hier epiſch energiſiren ſollen. Schildert er eine Sache nur mit Einem Zuge: ſo iſt dieſer meiſtens allgemein, und für dieſen Ort unbedeutend: es ſind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

ſie auch, und wenn ſie alle in Homers Praxis ſo Statt fänden, wie Leſſing glaubt, doch auch nicht aus dem Succeſſiven der Poeſie überhaupt, ſondern aus ſeinem nähern epiſchen Zwecke fließen, iſt auch gezeigt. Warum ſoll nun dieſer epiſche Ton Homers der ganzen Dichtkunſt, Ton und Grundſatz und Geſetz ſo gar ohne Einſchließung geben, als er ſich bei Leſſingen meldet?

Ich zittere vor dem Blutbade, den die Sätze: "Handlungen ſind die eigentlichen Gegenſtände der „Poeſie: Poeſie ſchildert Körper, aber nur andeu„tungsweiſe durch Handlungen: jede Sache nur mit „einem Zuge, u. ſ. w.„ * unter alten und neuen Poeten anrichten müſſen. Leſſing hätte nicht bekennen dürfen, daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man ſieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim, und von Gleim wieder nach Anakreon zurück: von Oſſian zu Milton, und von Klopſtock zu Virgil, wird aufgeräumt — erſchreckliche Lücke. Der dogmatiſchen, der mahlenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Leſſing hat ſich gegen einige derſelben erklärt, und aus ſeinen Grundſätzen ſich noch gegen mehrere erklären müſſen. "Die ausführlichen Gemählde kör„perlicher Gegenſtände ſind, ohne den oben erwähn„ten Kunſtgriff Homers, das Coexiſtirende derſelben

* Laok. p. 154. 155.

„in ein wirkliches Succeſſives zu verwandeln„ (es iſt oben erwähnt, daß Homer von ſolchem Kunſtgriffe nichts weiß, und ein Kunſtgriff, was könnte der zu einem ſo groſſen Zwecke, als Kunſtgriff, wohl thun?) — “ſind jederzeit von den feinſten Rich„tern für ein froſtiges Spielwerk erkannt worden, „zu welchem wenig, oder gar kein Genie gehört.„ * Von dieſen feinſten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleiſt, Marmontel; mich dünkt aber, daß ſie für Leſſing nicht ſo ins Unbeſtimmte hin beweiſen. Horaz am angeführten Orte, ** ſchilt nicht die für poetiſche Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. ſ. w. mahlen, ſondern am unrechten Orte mahlen:

— Inceptis gravibus plerumque et magna profeſsis
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Aſsuitur pannus; cum lucus et ara Dianae etc.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus — —

Pope erklärte ein blos mahlendes Gedicht für ein Gaſtgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht “jedes ausführliche Gemählde körperlicher Gegenſtände, das nur ohne den Homeriſchen Kunſtgriff erſchiene, für ein froſtiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Hr. v. Kleiſt, dünkt mich, wollte

* Laok. p. 173. 174.

** De arte poetica v. 14.

wollte in ſeinen Frühling eine Art von Fabel legen, (ein Plan iſt ſofern ſchon darinn, daß ſein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung blos auf gerathe wohl, bald hie, bald da, geriſſen, ſondern, nach der Angabe einer kritiſchen Schrift, ein Spaziergang iſt, der die Gegenſtände in der natürlichen Ordnung ſchildert, in der ſie ſich ſeinen Augen dargeboten) er wollte, ſage ich, eine Fabel hinein legen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenſtände, als ein froſtiges Spielwerk, hinaus werfen. Und Marmontel endlich will zwar in der Idylle mehr Moral, und weniger phyſiſche Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur ſparſam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dies, eben dadurch auch "eine fortſchreitende Folge von Handlungen werde, wo „Körper nur mit einem Zuge geſchildert werden ſollen,„ weiß ich nicht, und nach Leſſing iſt ſie im andern Falle nicht Poeſie.

Handlung, Leidenſchaft, Empfindung! — auch ich liebe ſie in Gedichten über alles: auch ich haſſe nichts ſo ſehr, als todte, ſtillſtehende Schilderungsſucht, inſonderheit, wenn ſie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödlichen Haſſe, um jedes einzelne ausführliche Gemählde, wenn es auch coexiſtent geſchildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödlichen Haſſe, um jeden

Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung Theil nehmen zu laſſen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poeſie in ſucceſſiven Tönen ſchildert, oder weil Homer dies und jenes macht, und nicht macht — — um deswillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, ſo iſts, daß Poeſie energiſch wirke: nie in der Abſicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemählde (obwohl ſucceſſive) zu liefern, ſondern, daß ſchon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müſſe. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poeſie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtniß, wie lange ich einen Zug aus der Succeſſion behalte, ſondern auf meine Phantaſie wirke; von hieraus alſo, ſonſt nirgends her, berechnet werden müſſe. So ſtelle ich ſie gegen die Mahlerei, und beklage, daß Leſſing dieſen Mittelpunkt des Weſens der Poeſie, "Wirkung auf unſere Seele, Energie," nicht zum Augenmerke genommen.

18.

Mahlerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper: ſondern auch im Raume, durch Eigenſchaften deſſelben, die ſie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht blos alſo, daß kein Gegenſtand der Mahlerei ohne Sichtbarkeit und Geſtalt Statt finde; ſondern

Sicht´arkeit und Geſtalt ſind auch die Eigenſchaften der Körper, durch die ſie wirket. Poeſie aber, wenn ſie nicht durch den Raum wirket, d. i. coexiſtent, durch Farben und Figuren; ſo folgt noch nicht, daß ſie nicht aus dem Raume wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Geſtalt ſchildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dies nicht: denn ſie wirkt durch den Geiſt, und nicht durch den ſucceſſiven Ton der Worte.

Mahlerei wirket durch Farben und Figuren fürs Auge: Poeſie, durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantaſie. Da nun die Handlung der Phantaſie immer ein Anſchauen genannt werden mag; ſo kann auch die Poeſie, ſo fern ſie derſelben einen Begriff, ein Bild anſchauend macht, füglich eine Mahlerinn für die Phantaſie genannt werden: und jedes Ganze Eines Gedichts, iſt das Ganze Eines Kunſtwerks.

Nur da die Mahlerei ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch Nichts, nach der Vollendung Alles: ſo iſt die Poeſie energiſch, das iſt, während ihrer Arbeit muß die Seele ſchon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt iſt, erſt zu empfinden anfangen, und erſt durch Recapitulation der Succeſſion empfinden wollen. Habe ich alſo eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden: ſo wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Mahlerei will das Auge täuſchen: Poeſie aber die Phantaſie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beſchreibung das Ding erkenne; ſondern bei jeder Vorſtellung es zu dem Zwecke ſehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuſchung iſt alſo bei jeder Gedichtart verſchieden, bei allen Gemählden nur zwiefach: entweder täuſchende Schönheit, oder täuſchende Wahrheit. Aus dieſem Zwecke muß alſo das Werk der Kunſt und die Energie des Dichters geſchätzt werden.

Der Künſtler alſo wirkt durch Geſtalten für das Ganze Eines Anblicks, bis zur Täuſchung des Auges; der Dichter durch die geiſtige Kraft der Worte während der Succeſſion, bis zur vollkommenſten Täuſchung auf die Seele. Wer alſo Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Geſtalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieſer Aufgabe hat ein ſcharfſinniger Engländer * vorgezeichnet, der im Geſchmacke des Shafteſburi ein Geſpräch über die Kunſt, und ein anderes über die Tonkunſt, Mahlerei und Dichtkunſt gegeben. — Schade nur! daß er im letzten, ſtatt blos den Unterſchied zwiſchen dieſen dreien Künſten zu entwickeln, auf die leere Grille geräth, den Vorzug zu beſtimmen, den eine vor der andern habe. Zwiſchen völlig ungleichartigen Dingen

* J. Harris Geſpräche über die Kunſt: über die Muſik, Mahlerei und Poeſie: über die Glückſeligkeit.

läuſt eine bloße Rangordnung auf einen ſchülerhaften Wettſtreit hinaus.

Laſſet uns ſehen, was Harris für Seiten des Unterſchiedes findet. Zuerſt macht er die ſehr deutliche Eintheilung zwiſchen Künſten, die ein Werk liefern, und Künſten, die durch Energie wirken. Jene ſind, deren Wirkung coexiſtirende Theile hat, wie eine Bildſäule, ein Gemählde: dieſe, die ſucceſſive wirken, z. E. Tanz, Muſik. Der Mittelpunkt des Leſſing'ſchen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, iſt alſo ſchon von Ariſtoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunſt Energie iſt: ſo kann die Vollkommenheit ſolcher Kunſt nur während der Dauer wahrgenommen werden; iſt ſie ein Werk: ſo iſt die Vollkommenheit nicht während der Energie, ſondern erſt nachher, ſichtbar.

Mahlerei, Muſik und Dichtkunſt ſind alle mimiſch, nachahmend; verſchieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Mahlerei mimiſiret durch Figur und Farbe; die Tonkunſt durch Bewegung und Töne — Mahlerei und Tonkunſt durch natürliche; die Poeſie durch ein künſtliches und willkührliches Mittel. — Dieſen Unterſchied hat der Verfaſſer der philoſophiſchen Schriften aufs gründlichſte aus einander geſetzt.

Jede Kunſt hat ihre Gegenſtände. Die Mahlerei Dinge und Begebenheiten, die ſich

durch Figur und Farbe ausdrücken laſſen: Körper: Kräfte der Seele, die ſich im Körper äußern: Handlungen und Begebenheiten, deren Vollſtändigkeit auf einer kurzen und augenſcheinlichen Folge von Veränderungen beruhet: Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch ſich ſtets gleichförmig ſind. Handlungen, die in Einen Zeitpunkt zuſammenlaufen: vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen. — Man ſieht, daß, von dieſer Seite betrachtet, Leſſings Laokoon nicht vollendet ſey, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Mahler, geſchrieben. —

Gegenſtände der Tonkunſt: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können: dieſe ſind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenſchaften durch Töne, u. ſ. w.

Gegenſtände der Poeſie ſind die Objekte beider vorigen Künſte. Zuerſt, ſo fern ſie durch natürliche Mittel nachgeahmet werden. Hier war leicht zu erachten, daß die Poeſie der Mahlerei nachbleiben müſſe: denn alles lief da hinaus, daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinſel ſey. Auch das iſt mir befremdend, wie hier die Poeſie der Tonkunſt an natürlichen Tönen gleichkommen könne. Kurz! die Vergleichung iſt übel gerathen. Durch bedeutende Worte, als durch willkührliche verabredete Zeichen, und dies

ſollte eigentlich der Punkt der Leſſing'ſchen Vergleichung ſeyn.

In den eigentlichen Gegenſtänden der Mahlerei (d. i. die durch Farben, Figuren und Stellungen charakteriſirt ſind — deren vollſtändige Einſicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigſtens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannichfaltigen Nebenumſtände in einen untheilbaren Zeitpunkt zuſammenlaufen) in allen dieſen Gegenſtänden bleibt der Dichter dem Mahler nach: denn erſtlich, jener ahmt durch willkührliche Zeichen, dieſer durch die Natur nach: dieſer zeigt alles in dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur theilweiſe, zergliedernd; und alſo langweilig oder dunkel.

Es giebt auch Gegenſtände, die der Dichtkunſt eigen ſind: Handlungen, die in die Länge dauern, und die ein für die Mahlerei prägnanter Augenblick in Eins bringt: Sitten, Leidenſchaften, Empfindungen, und Charakter an ſich, die ſich am meiſten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Mahlerei völlig nach, leidet keine Vergleichung — —

Harris geht nachher in die Gränzen der Poeſie und Tonkunſt, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünſchte ich der Dichtkunſt noch einen Leſſing. Er betrachtet genauer den ſittlichen, den geiſtigen Eindruck der Poeſie: eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine

Leſer blos auf einen Schriftſteller aufmerkſam machen, der mit Leſſingen einerlei Gegenſtand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und ſcharfſinnig genug war, ſeinen Gegenſtand kurz und bündig zu erſchöpfen, wenn er, ſtatt des leeren Rangſtreites, auf nichts, als auf Unterſchied, hiernach auf Gränzen, dann auf Geſetze hätte ſehen wollen.

19.

Ich will nicht ſagen, daß Leſſing nicht, dem Hauptzwecke ſeines Buchs nach, gegen Caylus, und gegen Caylus Affen an Unterſcheidung Recht behalte: nur nicht immer an Gründen der Unterſcheidung, und am wenigſten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poeſie durch Succeſſion auf ein Werk arbeiten ſollte, und nicht ſchon eben in der Succeſſion ihr Werk liefere.

Der Dichter, z. E. der uns Schönheit mahlen wollte, es ſey nun ein Conſtantinus Manaſſes, oder Arioſt, gieng nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie ſah Helena, wie ſah Alcina aus?* uns mit ſeiner Beſchreibung ein vollſtändiges Bild zu hinterlaſſen, u. ſ. w. Er führt uns durch die Theile, um jeden derſelben als ſchön anſchauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergeſſen hätten, ſo viel anſcheinend zu wiſſen: Helena, Alcina war reizend.

* Laok. p. 204.

Hat Arioſt auf Leſſing damit keine Wirkung gemacht, ſo wird er vielleicht auf diejenigen ſeiner Landesleute Eindrücke machen, die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus theilweiſe anzuerkennen gewöhnt ſind: oder wenn Arioſt ſelbſt eine Alcina ſähe, würde er vielleicht auf ſolchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer mahlt ſeine Helena nicht; * warum? weil ſie ihn nicht angehet, weil er von Anfang bis zu Ende ſeines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie ſahe ſie aus? ſondern immer, was trug ſich hier und damit zu? Helena kommt, die Greiſe ſehen ſie: wie anders, als daß ſie fühlen und ſagen mußten, was ſie fühlten und ſagten; nicht aber läßt Homer ſie das fühlen und ſagen, um "durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena „ſchön ſey;„ — Arioſt hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechiſchen Homer Alles eher, als dies beſtändige Fortſchreiten der Handlung hat, Arioſt, der ſein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu ſeiner Manier macht: Es ward, es ward, es ward, ſondern auch "es war,„ und "wie war es?„ Arioſt hätte entweder ſo nicht fragen ſollen, oder er mußte uns durch die Theile führen. — Nicht, daß wir nachher die Theile ſammlen, zuſammenſezen; nicht, daß nachher die Phantaſie ſtreben ſoll, ſich das Ganze Eines Kunſtwerks zu denken; im

* Laok. p. 201. 215.

Schildern ſelbſt, im Durchführen durch ſeine Theile hat er ſeinen Zweck erreichen wollen — ob er ihn erreicht? davon mag jeder denken, was er will; genug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorſtellet, ſo thut ers nicht, damit dieſe ſich bewegende Schönheit dem ſich bewegenden Verſe entſpreche; nicht, als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Geſtalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung iſt, deswegen unpoetiſch würde:* ſondern ich generaliſire den Satz lediglich ſo: "jede Schilderung der Schön„heit wirke energiſch," d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem ſie da iſt, und dann während jedem Zuge, den ſie liefert. Hiernach möge ſich Arioſt verantworten: aber das Leſſing'ſche Gebot: "Schön„heit des Körpers zeige ſich bei dem Dichter blos „durch Wirkung, blos durch Bewegung,"** räumt zu viel auf.

Zu viel ſelbſt in Homer; denn ich weiß wohl nicht, ob bei der ganzen Juno, wenn er ſie nicht körperlich, wenn er ſie nur durch ein Beiwort ſchildern wollte, kein wirkſamerer, kein reizenderer Zug ſey, als der, die weißellbogichte Juno, (man erlaube mir das ungeheure Wort!) ob dieſer eine Zug der ſey, durch den ſie an der Handlung Theil nehme,

* Laok. p. 217. ** p. 214.

der durch ihren Körper Handlung bezeichne, u. ſ. f. So ſeine ſchönknieichte Briſeis, und ſeine blauäugichte Pallas, und ſein breitſchulterichter Ajax, und ſein geſchwindfußiger Achilles, und ſeine ſchönhaarige Helena — wo iſt hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein ſchöner Zuruf an die Dichter: * "Mahlet uns das Wohlgefallen, die „Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die „Schönheit verurſachet„ — (wenn dies nämlich die Energie eures Gedichts will!) ſo habt ihr die Schönheit ſelbſt geſchildert, (nämlich, ſo fern ihr ſie nach der vorigen Parentheſe ſchildern müſſet.) Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter ſchildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr ſie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung ſchildern; der Form nach müſſe euch kein Zug entwiſchen: der Geſtalt nach ſchildert ſie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

Wer kann leugnen, daß in mancher Gedichtart der erotiſchen Poeſie körperliche Schönheit geſchildert werden müſſe, und wer muß nicht alsdann auch zugeben, daß manche Theile dieſer körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geſchildert werden können? Einmal vorausgeſetzt, daß Arioſt ein Gemählde ſeiner Alcina liefern ſollte und wollte: wie konnte er wohl ihre Naſe, Hals, Zähne, Arme in Wirkung ſchildern? Leſſing frage: ** was eine

* Laok. p. 215.

** p. 210.

Naſe ſey, an welcher der Neid nichts zu beſſern fin-
det: und ich frage: was eine Naſe ſey, die ſich in
Reiz, in ſchöner Bewegung zeige? — Arioſt mußte
alſo entweder ſolche Theile auslaſſen, und da ers
nun einmal auf Schilderung angeſetzt: ſo würde die
Auslaſſung einem Italiener ſo geſchienen haben, als
jene ſeine Lobſatyre auf ein ſchönes aber großnaſich-
tes Mädchen, die alle Theile ihres Geſichts zum
Himmel erhob, und bei Schilderung der Naſe ohn-
mächtig aufhörte. Oder er mußte ſolche Züge, die
ſich nicht anders, als durch die Form anſchauend ma-
chen ließen, ſchon ſo ſchildern, und ſich deſto mehr
an andern reizvollen, geiſtigen Zügen erholen. Ich
halte dieſe Vermiſchung auch zu ſehr nach dem Ge-
ſchmacke der Italiener, als daß ſie ſich durch die vor-
ſtehende Leſſing'ſche Critik dieſe und dergleichen Schil-
derungen, von denen ihre Dichter voll ſind, würden
rauben laſſen. Noch minder gilt die Urſache,* war-
um Arioſt mit ſeinen Schilderungen Unrecht haben
ſoll: "was für ein Bild geben dieſe allgemeinen For-
„meln? In dem Munde eines Zeichenmeiſters, der
„ſeine Schüler auf die Schönheiten des akademiſchen
„Modells aufmerkſam machen will, möchten ſie noch
„etwas ſagen; denn ein Blick auf dieſes Modell, und
„ſie ſehen Stirn, Naſe, Hand, u. ſ. w. Aber bei
„dem Dichter ſehe ich nichts." Eben als wenn der
Dichter die Figuren, die er ſchildert, auch im Kupfer

* Laok. p. 211.

müßte vorſtechen laſſen! Wer hat nicht eine Naſe, Hand, Stirn geſehen, und wem koſtet es Anſtrengung, ſich eine Stirn, in den beſten Schranken, den ſchönſten Schnitt einer Naſe, die ſchmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal, da ſie der Dichter nennet. Ich empfinde hierbei nicht ſo, wie Leſſing, mit Verdruſſe die Vergeblichkeit meiner beſten Anſtrengung, ſo etwas einzeln ſehen zu wollen; nachher aber jedes zuſammen zu ſetzen, mir Alles in Einem, und Eins in Allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieſer Theile im Ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeiſter, zu denken — o die Anſtrengung fordert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich theilweiſe, zeigte mir in jedem Theile die Schönheit: da energiſirte ſeine Muſe, und warum nicht? da ſie kein akademiſches Model von Schönheit, das man auf einmal in allen ſeinen Theilen ſehen ſollte, zu liefern unternahm.

Und ſoll die Dichtkunſt keine ſchöne Geſtalt ſchildern, weil ihre Theile coexiſtent ſind; ſo ſollte Homer auch keine häßliche Geſtalt, keinen Therſites geſchildert haben, weil ihre Mißtheile eben ſo coexiſtent ſind, und auch coexiſtent gedacht werden müſſen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden ſoll. Leſſing hat Homer'n durch ſein Gewebe von kritiſchen Regeln ſelbſt verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus, wo er kaum durchkommt. "Eben weil die „Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu

„einer minder widerwärtigen Erſcheinung körperli=
„cher Unvollkommenheiten wird, und gleichſam, von
„der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu ſeyn auf=
„höret, wird ſie dem Dichter brauchbar.*„ Mich
dünkt, Leſſing thue einen Fehlſtreich, um die Ver=
legenheit zu zerſtücken. Wäre die Frage: wie kann
der griechiſche Dichter einen Häßlichen ſchildern, da
ihn doch der griechiſche Künſtler nicht ſchildern moch=
te? ſo mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns
nicht mit einmal vors Auge: in der Schilderung
des Dichters iſt ſie minder widrig: ſie höret von
der Seite der Wirkung auf unſern Anblick auf,
häßlich zu ſeyn. Aber was ſoll das hier? Es
wird einmal eine körperliche Geſtalt geſchildert, ſuc=
ceſſive geſchildert, da ihre Theile und Mißtheile
doch zuſammen exiſtiren, da ſie doch in Verbindung
gedacht werden müſſen, wenn der Begriff der Häß=
lichkeit aufkommen ſoll — weg alſo mit dem Ther=
ſites, nach Leſſings Grundſätzen, nicht, weil er häß=
lich, ſondern, weil er ein Körper iſt, weil er als
körperliche Geſtalt, und doch ſucceſſiv, geſchildert
werden muß.

"Aber der Dichter kann ihn nutzen! er nutzt ihn
„zu** — —„ ſo kann er doch alſo Formen, kör=
perliche Schilderungen nutzen? und wenn er ſie nuz=
zen kann, ſind ſie ihm erlaubt? worüber ſtreiten wir
denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit

* Laok. p. 232. ** p. 232.

eher ſchöne? und ſind ihm jene erlaubt, wie weit eher dieſe? So kann er doch alſo, wenn er Energie in ſie legt, auch körperliche Gegenſtände ſchildern — was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelaſſen: erſchlaffet liegt er da! Mit einer ſolchen Zugabe hat Leſſing den größten Theil ſeines Buches widerlegt.

20.

Und wozu nutzet denn Homer den Therſites? Die Frage wird wieder Homeriſch, und in Homeriſchen Fragen antworte ich ſo ſelten mit Leſſing gleich. "Homer macht den Therſites häßlich, um ihn lächerlich „machen zu können. Durch ſeine bloße Häßlichkeit „wird er nicht lächerlich; aber auch ohne dieſelbe nicht „ſeyn.„ * Auf dieſe Aſſertion bauet Leſſing einen Theil ſeiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünſchte, als hier.

In meinem Homer iſt der Hauptcharakter Therſites nicht lächerlich, ſondern häßlich; er iſt kein lächerlich, ſondern boshaft knurrender Kerl, er hat die ſchwarzeſte Seele unter Allen vor Troja. ** Alle ſitzen ruhig; der einzige Therſites

* Laok. p. 233.

** So machte ihn Ulyſſes

ου γαρ εγω σεο φημι χερειοτερον βροτον αλλον
Εμμεναι, οσσοι αμ' Ατρειδης' υπο Ιλιον ηλθον.

Iliad. β. v. 248. 249.

lärmt noch umher:* er fängt, wahrhaftig nicht zum Spaſſe, ſondern mit der bitterſten Galle, an zu zanken: er ſchmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, ſondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich** ſchmählet er auf Agamemnon, auf ſeinen Geiz, auf ſeine Feigheit, auf ſeine Ungerechtigkeit! Und das Alles vor der Armee, verläumdend und lügenhaft, im dreuſteſten Tone, als ein Richter der Könige! und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen,*** als hätten ihn Alle dazu gedungen! und in eben demſelben Athem ſchimpft er die ganze Nation † ſelbſt, ſchilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, ſpricht in einem Tone, als hätte er mehr, als Alle, gethan, müſſe für alle ſorgen, könne allen gebieten, könne über alle urtheilen! Und noch nicht genug! er muß noch einen Abweſenden,†† den Tapferſten der Griechen, den Achilles, ſchmähen, und zwar mit der gräulichſten Lüge ſchmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! Nach griechiſchen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das Alles aus Dummdreuſtigkeit ſagte! aber nun kennet ihn Homer beſſer: er

war

* Iliad. β. v. 212. ** v. 221. etc.

*** v. 227. — — ὡς τοι Ἀχαιοι διδομεν κ. τ. λ.

† v. 232. †† v. 241.

war ſchon von jeher gewohnt, ſo pöbelhaft ſich gegen die Könige zu ſetzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun* — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechiſchen Begriffen der Ehre kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher haſſen ihn auch alle Griechen: ** daher auch mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter, † da ſich Ulyſſes ſeiner erbarmet, und ihn mit ſeinem Zepter zum Schweigen bringt: daher die allgemeine Stimme: „Ulyſſes hat nie eine herrlichere „That gethan, als jetzt, da er dieſen bösartigen „Schwätzer gezüchtigt.„

So ſchildert ihn Homer mit jedem Zuge: ſo zeigt er ſich ſelbſt mit jedem Worte: ſo begegnet ihm Ulyſſes mit Auge und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichſten Blick zu; †† ſpricht und handelt mit ihm en Canaille; ſo beträgt er ſich hintennach ſelbſt: er hängt die Naſe, krümmt den Rücken, und weint — verächtlichſte, häßlichſte Seele vor Troja! nach griechiſchen Begriffen war der Werth eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen ſich ſelbſt, auf Ehrerbietung gegen die, ſo Ruhm verdienten, auf

* v. 215. ὁ, τι οἱ εισαιτο γελοιїον Αργειοισιν Εμμεναι.

** Iliad. β. v. 222. 223.

† v. 270. etc.

†† v. 245. υπωδρα ιδων.

männliche Wahrheitsliebe, auf Achtung gegen das Publikum, auf freien Gehorſam gegen die Obern, auf Ehre gebauet; — in jedem Verſtande war dies ein Ideal einer häßlichen Seele.

Und nach griechiſchen Begriffen muß auch eine ſo häßliche Seele keinen andern, als den häßlichſten Körper, bewohnen: ſo ſchildert ihn Homer: "Am „Gemüthe der bösartigſte, am Körper der häß„lichſte aller Griechen vor Troja.„ *

Wo iſt nun, daß Homer den Therſites häßlich macht, um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Poſſenreißer vorführen will er wahrlich nicht: blos ein Mißverſtand des griechiſchen Ausdrucks ** hat Leſſingen und Andre dazu verleitet. "Er war ſo nie„derträchtig, ſagt Homer, daß er ſeine Pflicht ver„gaß, mit den Königen zankte, ſich Prügel zuzog, „blos, um den Griechen mit ſeinen Reden eine Freu„de zu machen;„ — nichtswürdige Seele! die alle für ſo mißvergnügt, ſo häßlich knurrend hält, als ſich ſelbſt, die allen durch ihre Bosheit einen Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer, und finde dieſen Zug dem ganzen Gemählde ſeiner Reden, ſeiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulyſſes: er ſchilt ſeine Bos-

* Αιχιςος δε ανηρ υπο Ιλιον ηλθε v. 216.
— — ου χερειοτερος βροτος αλλος v. 248.

** Τι οἱ εισαιτο γελοιϊον Αργειοισιν
Εμμεναι — — — v. 215.

heit, verachtet ſeine Feigheit, ſtraft ſeinen Trotz; ſo nehmen ihn die Griechen: ſie haſſen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen ſich, da ſein Rücken blutet: ſo tritt er vor, ſo wird er abgefertigt.

Ich ſehe alſo nicht, daß das γελοιον ſein Hauptcharakter iſt, noch minder, daß dieſer Charakter ohne Häßlichkeit nicht ſeyn könnte, wie Leſſing philoſophirt.* Ein häßlicher Körper, und eine häßliche Seele, was giebt dann das für einen Kontraſt des Lächerlichen! Nach griechiſchen Begriffen gehört nichts beſſer zuſammen, und auch Homer giebt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu beſtärken, um ſeine häßliche Seele uns ſichtbar vor Augen zu ſtellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche iſt ſo wenig die Hauptfarbe im Therſites, daß ſelbſt die Züge, die man dahin zu ziehen pflegt, ſein unendliches Geſchwätz,** ſein vieles Geräuſch,*** ſein Pöbelausdruck,† ſein Zweck,†† um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Luſtigmacher, ſondern nach griechiſchen Begriffen, den in allem nichtswürdigen Menſchen ſchildern. Selbſt, daß die Griechen über ihn lachen, iſt Schadenfreude, iſt ein Gelächter des Haſſes; nicht die unſchuldige

* Laok. p. 233. 234.

** Αμετροεπης. *** εκολωα.

† Επεα ακοσμα, ου κατα κοσμον.

†† τι οι εισαιτο γελοιϊον Αργειοις.

Freude über eine luſtige Priſe, die unſchuldig lächer⸗ lich wird. Wäre Therſit ein ſolcher; er ſey auch dumm, er ſey auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft handelte — o ſo vergebe ich es Ulyſ⸗ ſes nicht, daß er ſo mit ihm umgeht. Laß den Häß⸗ lichen, der ſich ſchön, den Dummen, der ſich klug, den Feigen, der ſich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige Schwiele auf dem Rücken laufen! Laß, o Ulyſſes, nur immer deinen Zepter ruhen, und wenn du, nach deiner Klugheit, dich ſelbſt kenneſt, ſo ſprich zu dem, der dir blos lächerlich auf der Naſe ſpielt, was Onkel Tobias Shandy zu je⸗ ner Fliege: "Geh, armer Teufel! warum ſollte ich „dir was thun? die Welt iſt gewiß weit genug, „mich und dich zu faſſen.„ Thuſt du das nicht? willſt du einen häßlich⸗lächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich iſt, Ulyſſes, ſo — —

Doch ſo iſt der Homeriſche Therſites nicht; er verdient, was er bekam: wir ſagen mit den Grie⸗ chen im Homer: "nie hat Ulyſſes edler gehandelt, „als jetzt!„ wir gönnen ihm gern ſeine Tracht Schläge. Wo bleibt alſo das Unſchädliche, das ου φθαρτικον, das Ariſtoteles zum Lächerlichen fordert? Dem Ulyſſes und Agamemnon ſchadet freilich ſein bös⸗ artiges Verläumden nicht; aber für ſeinen eignen Rücken geht es nicht ſo gut ab; denn wem wird ein blutiger, ſchwielenvoller Rücken, als ein ου φθαρ- τικον τι, oder, als ein gutes Unterkleid, dünken?

Auch den Griechen konnten Schläge, als Schläge, kein Schauſpiel des Lächerlichen ſcheinen; wenn ihr ſchadenfroher Haß gegen Therſites ihnen nicht in dieſer Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient! hätte fühlen laſſen. Der erſte Strich vom Lächerlichen, das Unſchädliche, iſt alſo ziemlich zweifelhaft: und der andre, der Contraſt zwiſchen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bei Therſites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an ſich ſelbſt Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Therſites in dieſem Lichte ſehen.

21.

“Der Dichter (ſagt Leſſing) nutzt die Häßlich„keit, um die vermiſchten Empfindungen des Lächer„lichen und Schrecklichen hervorzubringen.„ *

Zuerſt bemerke ich: daß, ſo verſchieden an ſich dieſe zwo Gattungen vermiſchter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, ſeyn mögen, ſo leicht können ſie ſich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unſchädlich erkannt, wird eben, weil es uns ſchrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als ſchädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, ſchrecklich. Vielleicht werden beide alſo das Häßliche aus Einer Urſache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forſchen:

* Laok. p. 232. 233.

Nicht alles Lächerliche darf häßlich ſeyn. Unter der großen Menge unſchädlicher Kontraſte zwiſchen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten giebts zwar auch einen, der — häßlich-ſchön heißt, und ſich auf mancherlei Weiſe äußert, z. E. häßlich ſeyn und ſich ſchön dünken, häßlich ſeyn und für ſchön erkannt werden, häßlich ſeyn und durch Auszierung ſchön ſeyn wollen, u. ſ. w. Allein, dieſe eigne Gattung lächerlicher Kontraſte macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-ſtarke, der Klein-große, der Unwichtig-witzige in jeder Art, ſind eben ſolche lächerliche Geſchöpfe, als der Häßlich-ſchöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich ſeyn. Wenn ein Weſen ſeiner höhern Natur, ſeiner größern Uebermacht wegen, uns Schrecken* gebietet; ſo darf dies Schreckliche weder in dem Gegenſtande mit Formen, noch in unſrer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergeſellſchaftet ſeyn. Ein Ungewitter z. E. oder, wenn ichs in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich, ſchrecklich ſeyn, aber ohne Verzerrung des Geſichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann, ſelbſt wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein ſchrecklicher, ein ſchaudervoller, keinesweges aber deswegen ein häßlicher Anblick ſeyn.

* Die meiſten Homeriſchen Götter ſind ſchrecklich; aber deswegen auch häßlich?

Es folgt alſo: daß, um die vermiſchten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht ſchlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Es wird daher dem Weſen einer Kunſt anheim geſtellt werden können, ob ſie das, was ſie nicht brauchen darf, brauchen könne, was ſie nicht ſchlechterdings brauchen darf, hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den ſchädlichen Kontraſten, die das Lächerliche machen, giebts namentlich auch den Kontraſt des Häßlich-ſchönen; zum Lächerlichen alſo kann Häßlichkeit wirklich ein weſentliches Ingrediens ſeyn, um es hervorzubringen.

— Wo alſo das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft: da treffe es weſentlich zu: es gehöre mit zum Kontraſt: es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, iſts auch ein Kennzeichen, daß es wegbleiben muß. — So erklärt Leſſing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weiſe und rechtſchaffene Aeſop in der häßlichen Geſtalt des Therſites, durch dieſelbe, im Kontraſt mit ſeiner ſchönen Seele, lächerlich werden ſolle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen; ſo könnte es blos als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß alſo nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemiſcht werden: damit es die Hauptempfindung

ja nicht ſchwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn ers nicht werden ſoll.

Wo ein Gegenſtand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden ſoll; da kann er, ſo lange er in den Gränzen der Wahrſcheinlichkeit bleibt, nie zu häßlich ſeyn. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings zu ſehr verſtärkt werden, und, als Hauptingrediens behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenſtand ganz häßlich fühlen, ſo daß die Idee des Unwillens, des Ekels, jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht, ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen iſt Schauder der Furcht: das Blut tritt zum Herzen zurück: Bläſſe bedeckt das Geſicht: Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt ſich die Natur zur Selbſtvertheidigung zuſammen: das Blut tritt verſtärkt in ſeinen vorigen Gang: die Wangen röthen ſich: das Feuer breitet ſich wieder aus: die Furcht iſt vorbei: der Schrekken iſt in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tödtete ſich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders! Der Mißton, die widerwärtige Erſcheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton; es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft alſo meinen Körper ganz anders, als

das Gefühl des Schrecklichen: ſie gehören nicht in Eins.

Und auch zuſammengeſchlagen vermiſchen ſie ſich kaum. Der grauſame Richard der Dritte* erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard, Abſcheu. Die Häßlichkeit ſeiner Seele, den Abſcheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit ſeines Körpers verſtärken; mit meinem Schrecken aber, mit ſeinem Charakter des Fürchterlichen, hat ſie nichts zu thun. Wenn ich die abſcheuliche Seele Edmunds ** aus einem wohlgebildeten Körper ſprechen höre: ſo kann ich den ſchönen Körper noch beklagen, der einer ſo ſchwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich ſeinen Einwohner haſſe: der Abſcheu an der Seele wird alſo durch den Körper nicht verſtärkt, ſondern eher geſchwächt. Aber der Schrecken, welchen die ſchwarzen fürchterlichen Anſchläge Edmunds erregen, iſt ganz etwas anders; er wirkt, ohngeachtet ſeines ſchönen Körpers, eben ſo in vollem Maaße. Edmund, der Böſewicht, iſt mir abſcheulich; Edmund, der ſchädliche Böſewicht, ſchrecklich.

Wenn ich es alſo Leſſingen zugebe: "daß ſchäd„liche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich ſey,„*** ſo wird

* Laokoon p. 238.

** Laokoon p. 237.

*** Laokoon p. 236.

auch Er mir zugeben, daß ſie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, ſondern blos wegen ihrer Schädlichkeit ſey: daß alſo der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung des Schrecklichen hervorbringen, daß er ſie, eigentlich geſprochen, nie verſtärken könne: kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwo ganz verſchiedene Arten der Gegenſtände, Furcht und Abſcheu zwo ganz verſchiedene Arten der Empfindung ſeyn. Leſſing hat vielleicht ſagen wollen: "Abſcheu gegen die häßliche Seele „des Andern werde durch Abſcheu an ſeinem häßli„chen Körper verſtärkt: der Dichter könne ſich „alſo der Formen des Häßlichen bedienen, um Ab„ſcheu zu verſtärken.„ Alsdann hat er Recht, aber auch keine Veſchwiſterung der Empfindungen angegeben: denn Abſcheu bleibt Abſcheu, das Häßliche, das Abſcheuliche ſey in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abſcheu genannt: Leſſing glaubt,* ſie Eckel nennen zu können, und geht darinn von Mendelſohn ab, der Eckel nur in den niedrigen Sinnen, Geſchmack, Geruch und Gefühl, nicht aber in Gegenſtänden des Geſichts, und kaum des Gehörs finden will.** Der Sprachgebrauch, der in Sachen, wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, ſcheint auf der Seite des letztern

* Laok. p. 247.

** Literat. Br. Th. 5. S. 107.

Philoſophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterſcheidungen.

Im eigentlichen Verſtande ſcheint Eckel dem Sinne des Geſchmacks zuzukommen; nicht aber blos übermäßige Süßigkeit,* ſondern jede widrige Berührung unſerer Geſchmacksnerven verurſachet Eckel. Daher die große Verſchiedenheit des Geſchmacks auf verſchiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern ſo und nicht anders geſtimmt ſind, ſo und nicht anders angenehm oder widrig werden können. Hier iſt alſo Eckel eine Haupteigenſchaft des Uebelgeſchmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Berührungen unſerer Geſchmacksfibern, wie Mendelſohn meinet, ſondern, wie ich glaube, von jeder unſerer Natur widrigen Berührung derſelben herrühret. Gewiſſe Geſchmacksarten ſind eckelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem Eigenſinn Einer Natur, das iſt, nach der beſondern Spannung der Fibern in dieſem einzelnen Subjekte. Gewiſſe Arten des Eckels ſind angebohren, wenn die Werkzeuge des Geſchmacks urſprünglich ſo und nicht anders gebildet ſind; andere ſind angewohnet, und durch lange Aſſociationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges iſt eckelhaft, wenn wirs koſten; ein Anderes, wenn wirs gekoſtet haben, nachdem die widrige Berührung ſchnell oder langſam geſchahe, u. ſ. w. Das

* Literat. Br. Th. 5. S. 107.

Eckelhaſte, was in Gegenſtänden des Geſchmacks das Auge präoccupirt, iſt nichts als Wiederholung voriger Senſationen, aber eine ſo ſtarke Wiederholung, daß ſie ſelbſt Senſation erregt, und alſo mit derſelben vermiſcht wird. — In Gegenſtänden des Geſchmacks hat alſo das Auge nichts Eckelhaftes.

Geſchmack und Geruch ſind in unſerer Natur durch ein geheimes Band der Organiſation vereinigt: die Stärke des Einen pflegt nicht ohne die Stärke des Andern zu ſeyn, und der Verluſt des Einen den Verluſt des Andern nach ſich zu ziehen. Zunächſt alſo kommt der Eckel dem Geruch zu durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber ſagen, daß er ihm blos zukomme durch das Band der ähnlichen Organiſation mit dem Geſchmack? Ich glaube faſt: auch ein eckelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geſchmacksorgane. Er äußert ſich alſo durch den Geſchmack: er kommt dem Geruch zu, blos als einem mit dem Geſchmack verbundnen Sinne: jeder andere unangenehme, z. E. zu ſtarke, zu betäubende, Geruch heißt nicht eckelhaft.

Dem Gefühl kommt Eckel ſchon ſehr uneigentlich zu. "Eine zu große Weichheit der Körper, „die den berührenden Fibern nicht genug widerſte„ſten,„ * z. E. ein Antaſten des Sammets, fei-

* Liter. Br. eb. daſ.

ner Haare, ꝛc. kann im eigentlichen Verſtande eben ſo wenig eckelhaft heißen, als das ſogenannte Kitzeln: es iſt Widrigkeit, ein heterogenes Gefühl, eine heterogene Berührung, als ich mag: und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun giebts eine andere Widrigkeit, das Gefühl einer heterogenen Nervenſpannung, durch das zu Heftige, zu Gewaltſame. So kreiſcht uns ein Griffel ins Ohr, der einen Stein hinunter krallet: wir fühlen unſer ganzes Nervengebäude widrig erſchüttert: wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig iſt der Gegenſtand für unſer fühlendes Ohr; nicht aber eckelhaft.

Dem Gehör, als ſolchem, kommt Eckel noch minder zu: denn "eine unmittelbare Folge von vollkommenen Conſonanzen" * kann Ueberdruß, aber eigentlich nur demjenigen Eckel erwecken, bei welchem Geſchmack der Hauptſinn wäre, und der die Süßigkeit der Töne nur empfände, ſo fern ſie mit der Süßigkeit, in Anſehung des Geſchmacks, Aehnlichkeit hätte. Ein ſolcher allein würde in der übermäßigen Conſonanz auch eine Aehnlichkeit mit übermäßiger Süßigkeit, folglich an Tönen Eckel empfinden; kein andrer! Ich ſage mit Fleiß empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken iſt hier nicht die Rede.

* Liter. Br.

Endlich: ekelhafte Gegenſtände fürs Auge. Leſſing glaubt, * "daß ein Feuermahl in dem Ge„ſichte, eine Haſenſcharte, eine gepletſchte Naſe mit „vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Au„genbraunen, ſich wohl ſo nennen ließen: daß wir „etwas dabei empfinden, was dem Eckel nahe kom„me, daß, je zärtlicher das Temperament iſt, wir „deſto mehr von den Bewegungen im Körper füh„len werden, die vor dem Erbrechen vorhergehen." Ich mag bei ſo unſichern Sachen des dunkelſten Gefühls über Namen nicht ſtreiten: indeſſen dünkt mich, daß das zärtlichſte Temperament, und dazu im zarteſten Zuſtande der Empfindung, z. E. eine ſchwangere Frau, ſolche Gegenſtände eher widrig, als eckelhaft nennen, eher davor zurük ſchaudern, und in Ohnmacht fallen, als ſich darüber erbrechen werde: daß die unangenehme Empfindung immer alſo eher Widrigkeit des Gefühls, Abſcheu des Anblicks, als Eckel, zu nennen ſey. Es ſey indeſſen darum, daß ein ſolcher Anblick Bewegungen erregen kann, die vor dem Erbrechen voraus gehen: giebt Leſſing eben damit das Erbrechen nicht für die ſicherſte Wirkung des Eckels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinn des Geſchmacks zukommt: ſo muß, wenn das Auge Eckel empfände, es blos durch eine Aſſociation von Geſchmacksideen ſolchen empfinden, und

* Laok. p. 247. 248.

und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht ſtreiten.

Genug für mich, daß Eckel eigentlich nur dem Geſchmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geſchmacke verbundnen Sinne, zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Eckel! es ſey denn, daß in dieſem und jenem Subjekte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organiſation, oder in dem zur Natur gewordnen Lauſe der Begriffe mit dem Geſchmacke, und dem Geruche, gleichſam in näherm Bunde ſtehen. Es giebt nämlich Menſchen, bei denen der Geſchmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichſam die herrſchendſten ſind, und den ſinnlichen Empfindungen insgeſamt alſo Ton zu geben vermögen: bei ſolchen kann ſich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Eckel nähern: d. i. Bewegungen erregen, die vor dem Erbrechen voraus zu gehen pflegen. Allein, dieſe Beſonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht, daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Geſichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in dieſen Sinnen durch Hülfe eines fremden Sinnes, des Geſchmacks, unterſchieden ſeyn ſollte. Das Eckelhafte kann ſich mehr oder weniger, nachdem die Organiſation geſtimmt iſt, in jede unangenehme ſinn-

liche Empfindung einmiſchen; nicht aber jede unangenehme ſinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinn iſt deßhalb Eckel.

Kommt alſo der Eckel vorzüglich dem Geſchmack, und andern Sinnen nur ſo fern zu, als ſie mit ihm verbunden ſind, oder ſich an ſeine Stelle ſetzen können: ſo —

Gilt erſtlich auf die Frage: Warum iſt in den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften der Eckel nicht ſchön? die Urſache* ſo allgemein nicht! weil der Eckel blos den dunkeln Sinnen zukommt; denn dem dunkelſten Sinn unter allen, dem Gefühl, kommt er nicht zu.

Noch minder iſt der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, ſo gänzlich von der Natur des Eckels, als Leſſing meinet:** denn Häßlichkeit äußert ſich blos dem Auge, Eckel eigentlich nur dem Geſchmacke.

Am mindeſten alſo kann ſich zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen ſo, wie das Häßliche, verhalten.*** Laſſet uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Eckelhaften durchfragen.

* Liter. Br. Th. 5. eb. daſ.

** Laokoon p. 247.

*** Laokoon p. 258.

22.

Das Häßliche kann in der Dichtkunſt gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie geſagt, hat die Dichtkunſt alsdann in Veranſtaltung der Formen keine andre Einſchränkung, als Wahrſcheinlichkeit und Gleichgewicht des Kontraſts, nämlich das ſcheinbare Schöne. Aber das Häßliche, ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Mahler? Kann der Mahler ſein Häßliches in Kontraſt des ſeyn wollenden Schönen ſetzen, daß das Lächerliche hervorblickt? ſo wohl. Da dies aber ſelten iſt, da ſelbſt bei der geiſtreichſten Hogarthſchen Kompoſition die Mahlerei immer augenſcheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Kontraſt durch häßliche Formen ſchildert: ſo bleibt ſie gleichſam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trift den Geiſt des Lächerlichen durch das Häßliche; der Künſtler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptſache iſt unſichtbar. Jener ſtimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieſer kitzelt mich häßlich, und ich ſoll lachen!

Das Häßliche zum Schreklichen? Nichts! in Poeſie und Mahlerei nichts. Will aber der Dichter Abſcheu erregen: eine abſcheuliche, bösartige, grimmige Seele an ſich ſchon wird ſich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abſcheu ver-

ſtärkt werden; ſo gebe er ihr einen ganz häßlichen Körper: denn wie anders kann wohl das Wohnhaus ſeyn, das ſie ſich gebaut, indem ſie ſo lange gewirket? Soll der Abſcheu ſich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen, die beſſer ſeyn könnte: ſo mildre er ihren Abſcheu wenigſtens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Mahler hat hier Schranken ſeiner Kunſt: denn wie ſelten will dieſe wohl Abſcheu, höchſten Abſcheu erregen? und wenn ſich mit dem Häßlichen kein Schrecken, ſondern nichts, als Abſcheu, erreichen läßt: wie könnte der Künſtler das Häßliche zum Schrecken gebrauchen wollen?

Das Eckelhafte endlich — hier bin ich mit Leſſing gar nicht einig. Das Wieſel, das Sokrates unterbrach, iſt an ſich kein eckelhafter Gegenſtand, und die eckelhaften Züge, die Ariſtophanes ſonſt einmiſcht, ſind ein Geſchenk an den griechiſchen Pöbel, das wir demſelben auch laſſen können. Alle hottentotiſche Erzählungen, ſo bald ſie den Eckel zur Hauptwirkung haben, ſo dünken ſie mir Ausgeburten des brittiſchen Ueberwitzes und b ö ſ e n Humors. In Heſiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung: es ſey, aus welcher Urſache es ſey — Ich mag die fließende Naſe nicht ſehen, ich mag nichts ſehen, was wirk-

lich Eckel erwecket. Eckel, als ſolcher, läßt ſich ſchlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verſchmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein eckelhaftes Schreckliche iſt: ſo iſt in dieſem Gräßlichen, was ſich vom Eckel darein miſchet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Eckel erregend halten, was nur einen Nebenbegriff des Eckels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte: nichts für Eckel erregend, was, ohne dem Geſchmack und Geruch zuzugehören, blos widrig genannt werden könnte: nicht alles endlich in einer künſtlichen Nachahmung für eckelhaft, was kaum in der Natur ſelbſt, die keiner unangenehmen Empfindung ſolch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Eckel.

Doch ich vergeſſe aus meinem kritiſchen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demſelben umhergeirret! Wie verſchiedne Ausſichten boten ſich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumeriſchen Pfade gedacht haben! Es ſey! Leſſings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verſchaffet: Homer, und die menſchliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. "Wenn mein Raiſonnement nicht ſo bündig iſt, als das Leſſingſche, ſo

„werden vielleicht meine kritiſchen Erörterungen mehr „nach der Quelle ſchmecken.„ *

Uebrigens ſey jedes Wort, und jede Wendung verbannt, die wider Leſſing geſchrieben ſchiene. Ich habe über ſeine Materien gedacht, und wo ich inſonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, ſprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendſchreibens ſprechen, wenn es die Abwechſelung und der Inhalt der Materien zugelaſſen hätte. Wenn meine Zweifel und Widerſprüche die Leſer des Laokoons dahin vermögen, ihn nochmals, ihn ſo ſorgfältig als ich, zu leſen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbeſſern: ſo habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevortheilet, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leſer, ſo wie jeder Urheber und Beſitzer, gähnt. Meine Schrift ſelbſt (wie würdig mir Laokoon geſchienen, um darüber zu denken!) ſey ein Opfer meiner Achtung an den Verfaſſer deſſelben: Lobworte darzubringen hab ich nicht.

23.

Der Reſt ** beſchäftiget ſich mit einigen Fehlern der Winkelmanniſchen Schriften: ich wollte, daß die Aufmerkſamkeit Leſſings lieber auf das Weſent-

* Leſſ. Vorr. zu Laok.

** Laok. p. 261 — 298.

liche derſelben, und auf das ganze Gebäude ſeiner Geſchichte gefallen wäre, das noch ſo mancher Schwierigkeit unterworfen iſt. — —

Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erſtgeburt des menſchlichen Geiſtes, wallfahrte, und Winkelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Aſche ſeines Volkes aufgelebt iſt, um unſer Jahrhundert zu erleuchten, ſo kann ich Winkelmannen nicht anders leſen, als ich einen Homer, Plato und Bako leſe, und als er ſeinen Apollo ſieht.

Indeſſen haben ſich bei einem ſiebenmaligen Leſen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was inſonderheit ſein Geſchichtgebäude aus den Materialien der griechiſchen Literatur anbetrifft, die Alten ſelbſt zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich das Glück hatte, von Winkelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten: ſo war ich beſchäftigt, mit mir ſelbſt nochmals über ſeine Werke zu ſprechen, und alsdann in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem ſich ſein Geiſt offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke geweſen, von ihm, dem Griechen unſerer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit ſeiner unſterblichen Werke etwas beizutragen! —

Und ach! Winkelmann iſt nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entſetzlichſte Weiſe,

der Welt, Rom, und ſeinem Deutſchlande entriſſen! O, wenn du, Göttlicher, noch wie ein ſeliger Dämon, umherwandelſt: ſo ſieh die Beſtürzung, mit der mich die Nachricht von deinem Verluſt traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend ſah, und endlich die Thränen der Wehmuth, die ich deinem Tode ſchenkte! Wie mancher Literator und Alterthumskenner hätte ſtatt ſeiner nicht blos ſterben können, ſondern auch vielleicht ſterben ſollen, damit die Welt nicht einſt nichts, als verführende Spuren, von ihm aufzuzeigen habe!

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Herder, Johann Gottfried von, 1744-1803 / Müller, Johann Georg, 1759-1819 / Herder, Caroline von

Johann Gottfried von Herder's sämmtliche Werke

Bd.: 3,4. Kritische Wälder, 1. Wäldchen. - 1806. - XVIII, 262 S.

Tübingen 1806

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.362(9#1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11720588-7